ИСКУССТВО КИНО

Держись за перец

в своём телевизоре!

www.peretz.ru

Указанный логотип является кобрендингом телеканала "ТВ ДАРЬЯЛ"

Рклама. Свидетельство о регистрации СМИ Эл № ФС-77-48582 от 14 февраля 2012

Последний номер этого непростого года мы, как всегда, посвящаем драматургии и драматургам — людям, преданным своей профессии. Авторам сценариев, пьес, спектаклей, телесериалов... Авторский замысел, свежая идея, оригинальная мысль — вот что самое главное и в политике, и в жизни, и в профессии. Время повсюду показывает, что идей не много, маловато. Однако надежда есть.

Рассказ как заявка или намек на будущую экранную историю, сценарий, пьесу... — все это мы предлагаем вниманию читателей. В номере вы прочтете новую пьесу уже признанного автора Павла Пряжко (рубрика «Имена») и сценарии дебютантов «ИК» Ольги Ларионовой и Александра Архипова («Чтение»). Вы узнаете, что думают о главном в своей профессии известные в мире кинодраматурги: мастера делятся опытом в работе над сценарием. Об этом думает и новый, но смело заявляющий о себе Андрей Мигачев, сценариями которого сегодня заинтересовались перспективные отечественные режиссеры. О сценарии как о протезе говорит в номере известный сценарист Александр Родионов. О схожих проблемах, но на другом материале — в связи с телеэкранизацией «Жизнь и судьба» — размышляют режиссер Сергей Урсуляк и критик Виктор Матизен, рассуждая про неоднозначные особенности и трансформации романа Василия Гроссмана в сценарии Эдуарда Володарского, ставшего основой одного из самых заметных телевизионных событий уходящего года.

СОДЕРЖАНИЕ «ИК» №12/2012

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5
ВИКТОР МАТИЗЕН — СЕРГЕЙ УРСУЛЯК
Выяснять отношения с социализмом

ОПЫТ

17
АЛЕКСАНДР РОДИОНОВ:
«Сценарий — это протез»
Беседу ведет Кристина Матвиенко

34
АНДРЕЙ МИГАЧЕВ
Почему я работаю сценаристом

46
ПОЛ ЛАВЕРТИ
Слушать и слышать
Лекция
Модератор Дэйв Кэлхоун

60
КРИСТОФЕР ФОГЛЕР
Путешествие Героя

ИМЕНА

73
КРИСТИНА МАТВИЕНКО
Смотрю на ботинки
«Хожу смотрю на ботинки», режиссеры Павел Пряжко, Елизавета Снаговская, Иван Николаев, Алена Старостина

77
ПАВЕЛ ПРЯЖКО
Три дня в аду
Пьеса

Р А З Б О Р Ы

97
ТАТЬЯНА РАХМАНОВА
Трансформации жанра
Фарс и вестерн в драматургии братьев Коэн

110
КОРМАК МАККАРТИ — ДЖОЭЛ КОЭН — ИТАН КОЭН
Выбрать приоритеты

Ч Т Е Н И Е

115
ОЛЬГА ЛАРИОНОВА
Скинхед
Сценарий

141
АНДРЕЙ ДЕМЕНТЬЕВ
Реинкарнация
Сценарий короткометражного фильма

146
АЛЕКСАНДР АРХИПОВ
Своя земля
Сценарий

165
Содержание журнала «Искусство кино» за 2012 год

S U M M A R Y

175

ТЕЛЕКАНАЛ «РОССИЯ» ПРЕДСТАВЛЯЕТ

МНОГОСЕРИЙНЫЙ ФИЛЬМ **ПО РОМАНУ ВАСИЛИЯ ГРОССМАНА**

ЖИЗНЬ И СУДЬБА

АЛЕКСАНДР БАЛУЕВ **СЕРГЕЙ МАКОВЕЦКИЙ** **АННА МИХАЛКОВА** **ЕВГЕНИЙ ДЯТЛОВ** **ПОЛИНА АГУРЕЕВА**

реклама

Многосерийный фильм «Жизнь и судьба», так же, как и сам роман - о судьбах людей, которым выпало жить в жестокую эпоху 40-х, когда врагов хватало по обе стороны фронта. Когда ради победы люди были готовы на все, но перед каждым стоял нравственный выбор: жизнь, полная компромиссов, или судьба, дарующая внутреннюю свободу.

Это экранизация романа, который на родине был запрещен, арестован, а опубликован впервые на Западе. Василий Гроссман, во время войны работавший фронтовым корреспондентом, писал свою главную книгу десять лет. Он умер, так и не узнав, что спустя десятилетия «Жизнь и судьба» получит мировую славу.

Интерес к книге Гроссмана с годами только растет. Осенью этого года в Великобритании роман стал бестселлером. Премьера радиоспектакля «Жизнь и судьба» на BBC приковала внимание миллионов слушателей.

Масштабная экранизация романа «Жизнь и судьба» осуществляется впервые. Грандиозный по замыслу и исполнению проект будет завершен в 2012 году. Первыми «Жизнь и судьбу» увидят телезрители канала «Россия».

РЕЖИССЕР **СЕРГЕЙ УРСУЛЯК** («Ликвидация», «Исаев»)

РОССИЯ 1

ВИКТОР МАТИЗЕН — СЕРГЕЙ УРСУЛЯК

Выяснять отношения с социализмом

Виктор Матизен. Кто и на какой стадии пригласил тебя на этот проект? Как была сформулирована задача?

Сергей Урсуляк. Позвали Сергей Шумаков и Антон Златопольский, руководители ВГТРК, когда был готов первый вариант сценария Володарского и нужно было его структурировать. Сценарий был совершенно безразмерный и явно ожидал, когда к нему «придет» режиссер. И они, и Екатерина Ефанова[1] много говорили о том, чего бы они хотели.

В.Матизен. Чего же?

С.Урсуляк. Хотели сделать нечто, выходящее за рамки обычной телевизионной практики. Вещь, которая была бы адекватна первоисточнику. Главной для них была, я бы сказал, гуманистическая, общечеловеческая и культурная составляющая романа. Никаких попутных задач мне не ставили. Я долго отказывался, поскольку не видел оснований для экранизации романа Гроссмана.

В.Матизен. В чем была загвоздка?

С.Урсуляк. Ни общая ситуация на телевидении, ни сама книга не вызывали у меня горячего желания браться за эту работу. Я понимал, что роман неподъемен — огромен по объему, с множеством трудных для съемки мест, растасканный по разным произведениям, многократно по частям экранизированный — начиная с «Детей Арбата» и заканчивая чем угодно. Мне было непонятно, найдутся ли деньги на такую постановку. И если я в это ввяжусь, а дальше выяснится, что денег не хватает, то окажусь с голым задом в чистом поле.

В.Матизен. Почему же ты все-таки согласился?

С.Урсуляк. Когда я перечитал роман и сценарий, то, во-первых, увидел там человеческие истории, как-то связанные с моей жизнью, а во-вторых, осознал, что это дает мне новые профессиональные возможности. И в процессе переговоров почувствовал, что для канала это не каприз и не случайно подвернувшаяся тема, а твердое намерение, ради которого они, что называется, готовы вложиться. Но это не значит, что я отбросил все сомнения, — они оставались у меня до самого последнего момента.

В.Матизен. Тебе всегда надо, чтобы сценарий задевал какие-то личные струны? Разве профессионал не может работать под девизом «Ничего личного»?

С.Урсуляк. Если человек серьезно относится к тому, что делает, — вряд ли. Личная и эмоциональная вовлеченность — это условие работы. Мне нужна или история, которая происходила со мной и моими близкими, как было в «Рег-

[1] Екатерина Ефанова — главный продюсер Службы сериалов прайм-тайм телеканала «Россия 1».

тайме», или личная тема, как в «Долгом прощании», или люди, которым я мог бы придать черты тех, кого знаю и люблю, как в «Ликвидации». Либо детские воспоминания, к которым хочется прикоснуться и послать привет своим отроческим мечтам, как в «Исаеве».

В.Матизен. Если роман содержит много линий, его единство обеспечивается либо сквозным действием, либо постоянным присутствием авторского голоса. Чем вы предполагали скрепить экранизацию?

С.Урсуляк. Скрепами могут быть только эмоции. Не авторский голос, не му-

«Жизнь и судьба», режиссер Сергей Урсуляк

зыка, а именно эмоции. Те, что я испытываю по отношению к своим героям.

В.Матизен. Мне показалось, что персонажи фильма приподняты сравнительно со своими романными прототипами.

С.Урсуляк. Может быть. Я плохо рассказываю о том, чего не люблю. Я должен любить своих персонажей, даже отрицательных. Но все же думаю, что они приподняты не мной, а Бахом.

В.Матизен. Только не говори, что ты полюбил и начальника паспортного стола, который мурыжит героиню Полины Агуреевой. Выразительный образец советского паскудства.

С.Урсуляк. Не только советского. Если ты ходил за справками, то знаешь, что либо платишь канцеляристам деньги, либо стоишь в тупых очередях, потом наклоняешься к окошкам, из-за чего у тебя лицо становится заискивающим. А там сидит некто, получающий удовольствие от власти над тобой и заставляющий тебя двадцать раз переписывать какую-то бумажонку. И если тебя не знают в лицо или ты не заплатил, испытаешь то, что испытали герои Гроссмана. И когда один из них говорит, что нас раздавят не фашистские танки, а собственная бюрократия, сегодняшний зритель понимает, что эти слова по-прежнему актуальны.

В.Матизен. Кстати, о Бахе. Были претензии к музыкальному ряду картины. Помнишь, как Толстой в «Крейцеровой сонате» ругал Бетховена за то, что его музыка навязывает людям чувства, которые им нет других причин испытывать?

С.Урсуляк. Меня всю жизнь упрекают в том, что музыки у меня больше, чем следует. Наверное, это так и есть. Может, если бы фильм делал другой режиссер, музыки было бы меньше. Но раз это делаю я, музыки будет столько, сколько нужно мне. И крупных планов будет столько, и склеек. Лучшие со-

ветские фильмы во многом состоят из ошибок, присущих тому или иному режиссеру, из его любви к чему-то, что может вызывать раздражение. Но в результате это составляет цимес, почерк режиссера. Не много ли музыки в «Иронии судьбы»? Много. А если сделать вообще без музыки? Выйдет «Проверка на дорогах». Тоже хорошо, но про другое.

В.Матизен. Может, стоило использовать новую музыку?

С.Урсуляк. В данном случае я выбрал классику. Помимо Баха звучит Вивальди. Бах не знал, что я буду его использовать, и часто не попадал в размер. При-

«Жизнь и судьба»

шлось его где-то поджать и переаранжировать. Но по настроению и высоте звучания мне нужен был Бах или нечто близкое по структуре.

В.Матизен. Переходящие из фильма в фильм актеры тебе тоже нужны? Вроде Агуреевой, которая впервые появилась у тебя в «Долгом прощании»...

С.Урсуляк. Из моих постоянных актеров здесь еще Нифонтова и Маковецкий. Мне иногда приходит в голову мысль обойтись без тех, с кем я давно и плотно работаю, но, когда начинаю думать об этом конкретно, понимаю: а зачем? Если я люблю этого актера или эту актрису и они воплощают тот мужской или женский тип, который мне нравится, то зачем другие? От добра добра не ищут...

В.Матизен. Признаюсь, что я рассчитывал увидеть и Машкова...

С.Урсуляк. У него своя «жизнь и судьба». (*Смеется.*) Я ему предлагал участие, но не вышло. У него были обязательства перед американскими партнерами и работодателями. И вполне естественно, что нашей работе он предпочел работу с Томом Крузом. Для меня это было странно, но я его понимаю.

В.Матизен. Вероятно, он счел, что его миссия там, где «Миссия: невыполнима». У тебя были трудности в подборе актеров?

С.Урсуляк. Мне было нужно около четырехсот исполнителей с лицами, неизвестными широкому зрителю. Найти их было нелегко. У многих московских артистов лица, как галька на побережье, — без структуры. Моя ассистентка проехала по городам России и привезла мне снимки. Тех, кого мы отмечали, я вызывал на пробы. В результате собрали актеров от Иркутска до Великого Новгорода.

В.Матизен. Приступая к работе, ты уже понимал, от каких линий и каких смыслов будешь отказываться?

С.Урсуляк. Я понимал, что отказываться придется, но от чего именно, представлял лишь в общих чертах. В основном это было связано с техническими аспектами. Когда я открыл первый вариант сценария и увидел, что в первом кадре по горящей Волге идет катер, я понял, что в фильме этого быть не может. Никто не позволит мне вылить в Волгу столько нефти и поджечь. А рисовать пожар на компьютере — это значит превратить фильм в мультик. И я с помощью Эдуарда Яковлевича Володарского стал отрезать то, что просто не смогу сделать. Скажем, снять оба концентрационных лагеря, гитлеровский и сталинский. Я бы просто не нашел такого количества правильных лиц.

В.Матизен. Правильно славянских и правильно еврейских?

С.Урсуляк. Правильно изможденных. Кроме того, советской лагерной кинохроники практически нет, а то, что есть, относится к 20-м и началу 30-х годов.

В.Матизен. Когда советская власть еще гордилась своими репрессивными деяниями и не начала их скрывать...

С.Урсуляк. Да. Я понимал, что мы встанем на путь экранизации своих представлений, причем путь весьма затратный и в результате совершенно неоправданный. Мы с Володарским говорили об этом и решили сосредоточиться на характерных судьбах отдельных людей той эпохи. Взять незаконченную линию Березкина, которую можно дописать и продлить, придать ему черты такого «несчастливого счастливца» и сделать стержневым персонажем. С другой стороны, согласились выстроить все вокруг Сталинграда.

В.Матизен. Вокруг великих военных достижений — Сталинграда и атомной бомбы. Думаю, что канал был счастлив. Это же вполне в духе нынешней идеологии, которая ищет поводы гордиться страной. Спасибо, что обошлись без державного пафоса.

С.Урсуляк. Не вижу ничего зазорного в том, чтобы гордиться вещами, которые заслуживают гордости.

В.Матизен. Я только не понимаю, при чем тут «адекватность роману», о которой говорили заказчики? Как может быть адекватной роману экранизация, в которую не предполагалось включать значительные во всех отношениях части книги?

С.Урсуляк. А разве адекватность — это буквальное воспроизведение книги? Мне кажется, что экранизация адекватна, если она соответствует мыслям, пафосу и общей направленности произведения. Можно же взять, допустим, в «Братьях Карамазовых» линию одного брата — Алеши — и поставить спектакль, адекватный Достоевскому, как было у Эфроса в Театре на Малой Бронной.

В.Матизен. Разумеется, взять можно, но надо же при этом понимать, что за вычленением одной линии стоит ампутация прочих. И лучше не называть усеченное адекватным целому. Тебе-то не жаль было оставлять за кадром столько материала?

С.Урсуляк. Еще как. Особенно жаль линию, связанную с матерью Штрума и с гетто, в которое она попала. Я ездил, искал натуру и смотрел хронику, но пришел к выводу, что не смогу адекватно передать на экране весь ужас происходившего в гетто. К тому же это было бы отдельное производство с большими затратами времени. И опять-таки где найти столько необходимых лиц? Если подходить к экранизации серьезно, это большая проблема. Потом, рассказ о гетто в романе ведется голосом матери — как быть с ним? Прочесть ее письмо за кадром? Но одиннадцать страниц текста не выдержит ни одно телевидение мира. Иллюстрировать то, что она говорит? Тоже не выход. Напрашивалось радикальное решение — вообще отказаться от этого рассказа, но тогда пропала бы болевая точка Штрума, а это бы очень обеднило его линию. Я снял несколько заготовок — с его внутренним голосом и с включающимся голосом матери в финале, но при монтаже понял, что это все распадается. В итоге от письма осталось то, что осталось.

В.Матизен. Голос матери все же не главное в романе. Главное — голос автора, который несет все смыслы и держит целое.

С.Урсуляк. Мы все это понимали. Без авторского голоса пропали бы мысли героев, а вместе с ними исчез бы важнейший контрапункт их жизни, потому что в основном думают они одно, а говорят другое.

В.Матизен. При том что Гроссман был едва ли не первым советским писателем, отчетливо показавшим внутреннюю цензуру страха, которую проходили мысли советских людей.

«Жизнь и судьба»

С.Урсуляк. Поэтому я принес Эдуарду Яковлевичу те куски авторского текста, которые мне были нужны, и они попали в фильм.

В.Матизен. Другой проблемой, как я понимаю, была адаптация хотя и традиционного, но сложносочиненного романа к уровню телевизионной аудитории?

С.Урсуляк. Гроссман то и дело меняет место действия и переносится от одного персонажа к другому. Для сегодняшнего зрителя уследить за этим — непосильный труд. Зрители, готовые воспринимать нелинейное повествование, давно ушли не только из кино, но даже из телевизора. Ушли в Интернет или в нишевые каналы. Мне не хотелось делать сериал, который никто не будет смотреть. Я стремился сделать то, что было бы интересно простому человеку, и не мог быть настолько высокомерным, чтобы не думать о том, как именно этот зритель будет воспринимать фильм.

В.Матизен. Еще один аспект романа, от которого вы отказались, — немецкая сторона, которой Гроссман уделил немало места. У вас же немцы, как в ранних советских фильмах, не индивидуализированы.

С.Урсуляк. Мы с Володарским обсуждали возможность протянуть через фильм линию немецкого солдата, но когда стали выстраивать историю, увидели, что она не влезает. Единственное, что я мог себе позволить, — сцена в окопе, где немец и русский сцепляют руки во время бомбежки. В результате отсутствие немецких характеров и мыслей Гроссмана о сходстве национал-социализма и коммунизма стало едва ли не главным поводом для упреков карти-

«Жизнь и судьба»

не. Но нам эти мысли не были близки. Я считаю, что социализм и фашизм — это разные явления и разные общественные системы...

В.Матизен. Близнецы тоже разные, однако это близнецы. И эти мысли высказывает не автор, а персонаж, причем фашист. У Гроссмана более сложная позиция: он ненавидит национал-социализм и сочувствует коммунистическим идеалам, хотя показывает, чем они оборачиваются на практике.

С.Урсуляк. Я спорю не с тобой, а с теми, кто во главу оценки картины поставил отсутствие этой идеи, этой мысли, совершенно не привязывая ее к тому, кто ее высказал, и просто приписывая Гроссману, хотя он, безусловно, был советским человеком, в огромной степени рожденным советской властью. А то, что все тоталитарные режимы похожи друг на друга, банально и не ново. О том, что тоталитарный сталинский режим плох, совершенно не обязательно говорить словами, об этом свидетельствуют судьбы героев картины. Но для меня важно не то, как ужасно было жить в Советском Союзе. Я хотел показать, как жили, страдали, любили и пытались сохранить достоинство люди прошлого. Я люблю этих людей и рассказываю о них, как всегда делаю. А нас пытаются поймать и прижать, как будто мы попытались кого-то обвести вокруг пальца.

В.Матизен. Телевидение часто этим и занимается. К тому же и Володарский в своем интервью подлил масла в огонь. Тебя-то он об этом предупредил?

С.Урсуляк. Радостно сообщил мне, что дал интервью, которое «всех взорвет». Он был человек крутого нрава, и из него часто вырывалось то, чего он, может, и не думал или думал, но хотел сказать иначе.

В.Матизен. Вы с ним сблизились за время совместной работы?
С.Урсуляк. В той мере, в какой это допускала разница в положении и в возрасте. Откровенно говоря, он мне нравился. В нем была определенность. Задав ему вопрос, я знал, что получу внятный ответ. Необязательно тот, который хотел бы услышать, но четкий. Причем не могло быть такого, что Михалкову он говорит одно, а мне — другое.

«Жизнь и судьба»

В.Матизен. Думаю, что с тобой он был более осторожен.
С.Урсуляк. Возможно, что мне он говорил так, кому-то — чуть грубее, но большой разницы не было. Мне это было симпатично, как и то, что в свои семьдесят лет он оставался мужчиной.
В.Матизен. Принципиальных расхождений между вами не было?
С.Урсуляк. В тех пределах, в которых мы общались, — нет.
В.Матизен. А дальше этих границ вы не заходили?
С.Урсуляк. Нет. Мне было интереснее не спорить, а слушать. Потому что за ним выстраивался ряд, на котором я вырос. Начиная с Высоцкого. Передо мной была живая история отечественного кино — «Свой среди чужих...», «Проверка на дорогах»...
В.Матизен. Тебе он не говорил того, что сказал в этом приснопамятном интервью? Что «Жизнь и судьба» — гнилой роман, а Гроссман — гнилой писатель и враг России?
С.Урсуляк. Нет. Но даже если бы он и сказал, я бы не стал возмущаться. Выразил бы несогласие, и всё.
В.Матизен. Мне кажется, мягко говоря, странным, что канал заказывает сценарий экранизации человеку, чьи моральные и политические установки несовместимы с установками автора романа. Странно и то, что человек берется за сценарий по книге, к которой испытывает неприязнь, а к ее автору отвращение. Это как если бы сталинисту типа Кочетова, Грибачева или Проханова заказали адаптацию «Одного дня Ивана Денисовича».

С.Урсуляк. В том, что сценаристу что-то не нравится в романе, над которым он работает, нет ничего страшного. Тебе разве все нравится в стране, в которой ты живешь?

В.Матизен. Разумеется, нет. Тем более что я критик, а не аллилуйщик.

С.Урсуляк. Зачем ты тогда в ней живешь?

В.Матизен. Ничего себе вопросик. Потому, что это моя страна и я не хочу, чтобы ее закрепощали, а хочу, чтобы в ней было свободней и лучше. Может, Володарский, Шумаков и Златопольский хотели улучшить роман?

С.Урсуляк. Володарский искал в романе то, что ему было близко. Но он по натуре был чересчур резок, и к тому же он настолько устал от книги, с которой работал три года, что он взорвался. Это же был постоянный труд, поскольку я все время чего-то от него хотел. По-моему, мы закончили на пятом варианте сценария. И вообще, автор сценария не обязан испытывать любовь к экранизируемому произведению. Если копнуть глубже, многие люди, которые берутся за постановку или за роль, ищут то, что ненавидят, чтобы завести себя. Поэтому все не так однозначно. Мы же не знаем, в какой ситуации бралось это интервью, в каком состоянии духа он был, это ведь тоже на многое влияет. На слух человек говорит одно, а в записи получается другое.

В.Матизен. Не думаю, что если бы ты сегодня встал с другой ноги, то заявил бы мне, что Гроссман — предатель Родины, которого ты в своем фильме обезвредил...

С.Урсуляк. Как интервьюер ты отлично знаешь, что на смысл сказанного влияет интонация. А у Володарского она значила больше, чем у многих других.

В.Матизен. Передача интонации — это вопрос профессионализма обработчика записи. Елена Ямпольская спровоцировала Володарского, но я уверен, что его интонацию она передала верно. Тем более что эти слова Эдуарда Яковлевича созвучны взглядам, которые он излагал в других местах.

С.Урсуляк. Пусть так, но оценку картины нельзя основывать на том, что говорят ее создатели. Володарский нередко бывал несправедлив, потому что он был драчун и ввязаться в драку для него часто было важнее самой причины драки.

В.Матизен. Возможно, однако в картине не оказалось именно того, что Володарского должно было раздражать и с чем внутренне не был согласен ты, то есть: в сериале нет и намека на возможность сопоставления советского и фашистского режимов. Но ведь для Гроссмана это был принципиальный аспект, подчеркнутый не только в разговоре старого нациста Лисса со старым большевиком Мостовским, но и в авторской речи. Понятно, что вы не хотели перегружать фильм закадровым текстом, но ведь можно было перевести эту речь в диалоги героев...

С.Урсуляк. Сходство нацизма и коммунизма можно было показать совершенно другими способами. Но ведь не это главное в романе, а для сегодняшнего дня уж точно никакой роли не играет. Сегодняшние проблемы не имеют к этому никакого отношения. Для меня это так.

В.Матизен. Когда я слышу речи наших новых управленцев о кинопропаганде государственно-патриотических ценностей, о госконтроле за содержанием фильмов и о том, что нашему народу не нужны творческие терзания и духовные поиски художников, мне мерещится, что я не в России 2012 года, а в Германии 1938-го, среди коричневых культурфюреров. Но что для тебя имеет — в романе — отношение к сегодняшнему дню? Не еврейский же вопрос?

С.Урсуляк. Нет. Возможность или невозможность жить по совести. Вот проблема, которая, как я считаю, сегодня особенно актуальна. Потому что именно сейчас тебя заставляют находить компромиссы с самим собой во всех сферах — в творчестве, в публичных выступлениях и т.п. Вот это для меня важно. А еще важнее — не требовать ни от кого покаяния. С какого перепугу? Каждый, кто тогда жил, совершал что-то, за что ему было стыдно.

В.Матизен. Я обратил внимание на сохраненный фрагмент авторской речи, где Гроссман описал всеобщий стыд перед матерью, потерявшей сына.

С.Урсуляк. И где каждый имел возможность подняться над собой. Вот, собственно, и вся нехитрая история, которую я пытался рассказать. А Сталин — да бог с ним. Мне это неинтересно. Я не хочу выяснять отношения с социализмом, я хочу попытаться выяснить отношения с сегодняшним временем и полюбить тех, кто жил до меня. Я их люблю и считаю, что в основном это были замечательные люди, я по ним скучаю, мне их не хватает. Это были

«Жизнь и судьба»

идеалисты, люди с верой в идею, люди жертвенные. Сегодня их почти нет.

В.Матизен. Но ведь и я говорю о компромиссах со временем. Ведь все счеты, предъявленные вашей экранизации, вызваны как раз тем, что критики увидели в ней сознательные или бессознательные компромиссы. И не удержались от колкостей. Но ты, как я понимаю, таких компромиссов в вашей работе не находишь?

С.Урсуляк. Таких — нет. Другое дело, что я не могу показать газовую камеру, потому что не знаю, как ее показать. А в остальном — что в романе такого, чего на экране еще не было и чего я мог бы бояться? Это же не про Путина. Можно бояться обидеть сегодняшнюю власть, но не вчерашнюю.

В.Матизен. Сегодняшняя власть обижается, когда ей указывают на сходство со вчерашней, и одновременно гордится этим сходством. Роман, конечно, не про Путина, а про то, что глубже Путина. Про страх перед свободой. Про неистребимое желание набросить платок на каждый вольный роток. Про вечные поиски внутренних врагов. Про зеркало, которое поставил перед советским социализмом германский национал-социализм.

С.Урсуляк. Ну, допустим, я бы вынес это в эпиграф. И что было бы? Была бы та же реакция, то же осеннее обострение. Сталинисты прокляли бы меня за одно, антисталинисты — за другое. Каждый нашел в этом фильме подтверждение своих страхов. Кто-то нашел бы, что я ненавижу советскую власть, кто-то — что я ее обожаю. Нашли же, что обидел евреев и унизил русских. Нет такой болезни, которую не обнаружили в этой картине. Но моего страха в ней нет. Ты представить не можешь, в какой свободе я работал. Не было никаких

руководящих указаний, никаких поправок. Единственной священной коровой был бюджет. Я не могу этого доказать, но прошу поверить, что я делал то, что хотел. Наверное, если бы я позвал на главные роли Ходорковского, Собчак и Навального, у меня бы возникли проблемы с каналом.

В.Матизен. А что? Ходорковский сыграл бы Штрума, Навальный — Новикова, Собчак — Евгению Шапошникову...

С.Урсуляк. Руководство канала относилось ко мне с такой предупредительностью, что не стало бы мне препятствовать, а просто устроило бы общую диспансеризацию группы, в результате которой выяснилось бы, что я не совсем здоров. Кстати, должен сказать, что оно проявляло такое внимание и такую предупредительность, которой нельзя было ожидать от заказчиков, дающих деньги.

В.Матизен. Не хочу сравнивать, но ты сам замечательно показал, как предупредительно повел себя Сталин по отношению к Штруму. С его подачи твоему герою даже позволили взять на работу еврея...

С.Урсуляк. Но пока меня еще никто не попросил взамен на профессиональную свободу подписать письмо против Pussy Riot или против Навального. Может, в будущем попросят, но пока я живу свободно. (*Смеется.*)

В.Матизен. Вернемся к нашим баранам. Чем, с твоей точки зрения, советский режим был похож на фашистский и чем от него отличался?

С.Урсуляк. Сходство, конечно же, в наличии жесткой идеологии. В остальном все иначе. Нацистская идеология бесчеловечна уже на уровне слов, не говоря о делах. Социализм же говорил правильные вещи. Что такое «Моральный кодекс строителя коммунизма», как не видоизмененные христианские заповеди? Другой вопрос, что у нас слова расходились с делами.

В.Матизен. Коммунистическая идея гуманистична только с виду, а на деле ведет к насилию над личностью и тоталитарно-бюрократическому государству. Это логически выводится из принципов коммунистической экономики. Ричард фон Мизес предсказал последствия реализации коммунистической идеи в начале XX века, когда никто не знал, что Россию на семьдесят три года охватит красная чума.

С.Урсуляк. Положение, при котором государство решает все, устраивает 90 процентов нашего населения. Так оно воспитано. Если бы в 70-е годы к власти пришли молодые люди, которые ввели бы двух-трехпартийную систему, разрешили смотреть и читать то, что мы хотели, разрешили мелкое частное производство, социализм бы выстоял. Но вожди не были способны к переменам. Горбачев появился слишком поздно, и все рухнуло.

В.Матизен. Боюсь, что они опять не способны. Эрих Фромм, который анализировал причины, приведшие фашистов к власти, назвал главную из них бегством от свободы.

С.Урсуляк. Согласно опросам общественного мнения, проблемы свободы в нашей стране большой роли не играют. Это удел десяти процентов интеллектуалов, которым вечно чего-то не хватает.

В.Матизен. Между тем в сериале показано, что та относительная свобода, которую советские солдаты получили во время войны, стала им дороже жизни. По-моему, твой Греков даже сформулировал эту мысль.

С.Урсуляк. Человек становится свободным, когда самостоятельно принимает решения — на войне или в мирной жизни. Никакой другой свободы не нужно.

В.Матизен. Как по-твоему, возможна ли в принципе экранизация без потерь?

С.Урсуляк. Думаю, что нет. Поэтому все классические книги экранизируются много раз. Пройдет время, и кто-то снимет по роману Гроссмана другой фильм, взяв, допустим, только линию гетто. А кто-то возьмет только лагеря, для него это будет смертельно важно, и у него выпадет Сталинград. Это закон экранизации. Каждый берет то, что ему близко. Больше того, сценарист или

режиссер в интервью могут входить в противоречие с писателем, но для самой экранизации это не играет никакой роли.

В.Матизен. Не скажи. Когда Пырьев при экранизации «Идиота» задумался над тем, стоит ли ему, советскому художнику, тащить на экран «достоевщину», то устроил Федору Михайловичу лоботомию и превратил больного гения в здорового идиота.

С.Урсуляк. Пырьевский «Идиот» мне нравится. А ты и про Толстого в обработке Бондарчука скажешь то же?

В.Матизен. Нет, это другой случай. Сергей Федорович не знал, что ему делать с толстовским богом, и подставил вместо него себя. Получилось не совсем то или совсем не то, что у Льва Николаевича, но по-своему величественно. Интересно, что за отклонение от классика ему попенял только один критик — Игорь Золотусский. Вам с Володарским досталось больше. Особенно ему и особенно от Дениса Горелова.

С.Урсуляк. Горелова я читал и раньше, но это никогда не было обидно, а было очень талантливо и с замечательным чувством юмора. Здесь я этого не увидел и считаю его статью просто хамской.

В.Матизен. Одно потянуло другое. Оскорбленный за Россию Володарский обозвал покойного Гроссмана, оскорбленный за Гроссмана Горелов обозвал покойного Володарского, оскорбленная за Володарского Гильдия сценаристов симметрично отозвалась о живом Горелове. Полный взаимозачет. А ты где-то сказал, что вы старались сделать фильм, который не разъединяет, а объединяет. Судя по откликам, этого не произошло.

С.Урсуляк. К сожалению. Но мы действительно хотели найти в прошлом то, что нас объединяет, а не то, что нас разводит и ссорит.

В.Матизен. А вас упрекнули в том, что при этом вы умолчали о разъединяющих моментах этого самого прошлого.

С.Урсуляк. Мне кажется, что многие претензии к экранизации основаны на впечатлениях двадцатилетней давности, когда люди впервые познакомились с романом. Тогда их поразили слова о сходстве фашизма и коммунизма, и теперь они не могут нам простить, что мы не включили их в фильм. Если бы они впервые прочли книгу Гроссмана сейчас, у половины читателей она вызвала бы другие эмоции. Никак не могу привыкнуть к столь обостренному и неадекватному восприятию нашей истории.

В.Матизен. Причина обострения в том, что история эта возвращается. Мы попали в эпоху реакции и частичной реабилитации «совка».

С.Урсуляк. Это не реабилитация. Просто нет базовых вещей, а на что-то опираться нужно. Вот и опираются на символы советского времени, которые понятны большинству населения. Не потому, что хотят вернуть репрессии, а потому, что ищут фундамент.

В.Матизен. Репрессии всегда вызываются стремлением удержать власть.

С.Урсуляк. Конечно. Но это свойство любой власти. Просто есть такие страны и системы, где заложен механизм смены власти, а есть такие, в которых его нет. У нас даже на личном уровне не готовы к тому, что сегодня ты президент, а завтра — пенсионер.

В.Матизен. Вчера ты был кинорежиссером, а сегодня стал телережиссером. В чем разница?

С.Урсуляк. В отдаче. Когда снимаешь такой сериал, как «Жизнь и судьба», то месяц слушаешь проклятия и поздравления. Разве это можно сравнить с тем, что ты получишь, показав на «Кинотавре» фильм, снятый с таким же вложением сил? Это такая эмоциональная подпитка, от которой трудно избавиться.

В.Матизен. Ты хочешь сказать, что широкий успех — нечто вроде наркотика?

С.Урсуляк. Да, но вреда от него нет. А то, что наши кинорежиссеры сейчас в основном работают в пустоту, — это беда...

ОПЫТ

«Все умрут, а я останусь», режиссер Валерия Гай Германика

АЛЕКСАНДР РОДИОНОВ:

«Сценарий — это протез»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ КРИСТИНА МАТВИЕНКО

Кристина Матвиенко. Я хотела поговорить о том, как ты учишь драматургии. А еще — как работаешь с режиссерами в качестве драматурга. Ты второй раз преподаешь у Марины Разбежкиной.

Александр Родионов. У меня дополнительный предмет. Профильные предметы ведут Разбежкина и Михаил Угаров. А есть дополнительные — операторское мастерство, история кино, еще что-то. Я помогаю в написании сценариев.

Профиль Разбежкиной — документальное кино, она учит по своей методике, по которой раньше преподавала в Высшей школе журналистики и в «Интерньюс». Не могу сказать точно, но, по-моему, это ее пятый, может, шестой по счету курс. За документальный театр отвечает там Угаров.

К.Матвиенко. Как твой предмет называется?

А.Родионов. У меня их два: «Работа сценариста» и «Работа со сценарием». Названия условные. Смысл в том, чтобы режиссер мог работать как сценарист, в том числе для своего фильма. И чтобы мог работать со сценарием, который кто-то ему написал. И в том и в другом случае речь идет именно о неигровом кино. Про специфику сценария неигрового кино я, честно говоря, как-то не очень понимаю, но поскольку это не испугало руководство, они решили, что интересно будет узнать, есть ли специфика у сценария неигрового кино. Я подозреваю, что специфика сценария игрового кино в том, чтобы постараться с игровым материалом работать так, будто он неигровой. В этом смысле это направленные друг на друга профили.

К.Матвиенко. Ты сам придумал, что с игровым нужно работать как с неигровым?

А.Родионов. Нет, мне кажется, это столетняя тенденция. Если у тебя есть документ, какие-то границы, за которые ты переступаешь и тем самым нарушаешь... а тебе нельзя нарушать.

К.Матвиенко. Границы правды?

А.Родионов. Нет, просто границы, где чужое, не твое пространство, где не ты хозяин. Документы очень разные могут быть. Просто информационный, когда ты не должен перепутать дату. Или какой-то художественный — именно чужое авторство тут является документом. Или какой-то личностный документ. Фактографический, где важны именно те события, которые случились. Или какой-то визуальный документ. У них разные границы. Их можно по-разному рассматривать — ну как биологические объекты. Например, сузить свое внимание до отдельной какой-нибудь зверюшки, а можно еще и как бы в нефизическую его сторону начать врубаться и вычитывать экологическую нишу этого зверюшки.

К.Матвиенко. Что это значит?

А.Родионов. Документ может относиться, например, не только к фактам, а еще к какой-то позиции, которая стояла за версией, с которой пришлось столкнуться. В случае с театром это время и пространство, частью которого было интервью.

К.Матвиенко. Это тоже нечто неприкосновенное?

А.Родионов. Например, в неигровом кино или театре могут быть разные подходы к границам документа. Тут большая территория неприкосновенности, такой заповедник. В случае с игровым материалом человек предположительно придумывает то, что является ну... миром, который начинается с вымысла. Но есть выход, который опробован опытом классики: если человек уточняет облик этого мира вымышленного по тому, что...

К.Матвиенко. ...он видел на самом деле?

А.Родионов. Нет, может, не видел на самом деле, но догадался, придумал. Если он делает это в силу своей безоговорочной веры в то, что те детали, которые он уточняет, они именно такие, и те обстоятельства — тоже такие. Если он автор, короче говоря. Тогда эти дополнения, уточнения, прояснения в вымышленном мире принадлежат области объективного. Тогда к этой реальности можно относиться как к существующей по своим объективным, а не придуманным волей автора законам. Если он по своей воле, по своему произволу занимается прояснением мира, то мы не можем быть уверены в том, что этот мир можно чувствовать надежным.

К.Матвиенко. Что значит это уточнение?

А.Родионов. Если, скажем, я знаю, что есть персонаж, то я решаюсь предположить про него что-то. Какой он — хороший или плохой, светлая у него кофта или нет, и мне для всего этого нужно по возможности постараться найти причины, которые оправдали бы эту конкретику не моим волевым решением, а моей уверенностью в том, что иначе было бы невероятно. Обычно, когда есть какая-то драматическая ситуация, она сильно помогает освободиться от своей воли в пользу уверенности в том, что это не твой вымысел.

К.Матвиенко. А чей?

А.Родионов. Драматическая ситуация, самая обычная, когда кто-то чего-то хочет, а кто-то...

К.Матвиенко. ...противодействует.

А.Родионов. Просто чего-то другого хочет, а это может обозначать, что противодействует. Ситуация, когда два персонажа делают что-то по своей воле, создает автономию автора в виде этих двух воль — других, не существующих персонажей. С этого, может быть, и начинается отчуждение, которое помогает...

К.Матвиенко. А как они, отчуждение и прояснение обстоятельств, соединяются?

А.Родионов. Это относится к тому, почему у Разбежкиной режиссеры неигрового кино занимаются сценариями игрового. Авторский предмет Александра Маноцкова называется «Ритм и форма». Звукорежиссура. Операторское мастерство — это другой авторский предмет Светланы Адоньевой, который называется «Конструирование реальности». Вот такие таинственные предметы. Сценарное мастерство — только один в этом ряду. Возникает такой маленький кусочек университета в профильном образовании, чтобы у учащихся сформировались еще и общие представления о том, как это все делается. Есть еще предмет «Вербатим. Работа с документальным материалом». Если собственно режиссурой документального театра они занимаются с Угаровым, то вербатим — нечто более техническое: как этот материал...

К.Матвиенко. ...добывать?

А.Родионов. Собирать и обрабатывать.

К.Матвиенко. Ты рассказываешь, как учили англичане?

А.Родионов. Ну англичане учили, слава богу, по-разному. Так что есть возможность сделать свои наблюдения.

Александр Родионов

Фото Никиты Павлова

К.Матвиенко. Ты рассказываешь, как задавать вопросы?

А.Родионов. Занятия в идеале практические. Главная задача: для них не должно стать проблемой взять интервью, а дальше — чтобы это интервью могло бы изменить их знание о предмете, которым они изначально интересовались. Дальше: чтобы они могли не навредить этому материалу ни на каком этапе работы и могли бы в нем узнавать какие-то узлы и границы, которые могут потом пригодиться для монтажа или разных способов переноса в театральное пространство.

К.Матвиенко. Это близко тому, чем занимаются у Разбежкиной? Они ведь тоже берут интервью, когда снимают учебные работы?

А.Родионов. Нет, у Разбежкиной есть запреты. Рамки учебных условий именно сужены, они слишком строгие по сравнению с идеальной будущей работой. Есть запрет на интервью — чтобы не было фильма, полученного путем разговора.

К.Матвиенко. Заведомо выстроенного? Почему так?
А.Родионов. Думаю, чтобы не оказаться в ловушке, когда предметом внимания будет для нас чья-то чужая или, может быть, недобросовестная по отношению к реальной фактуре позиция. Какой-то дискурс. Скорее, может быть, даже не автора, а отвечающего на вопросы.
К.Матвиенко. Отвечающего? Не задающего?

«Девять семь семь», авторы сценария Юрий Даватов, Николай Хомерики, Александр Родионов, режиссер Николай Хомерики

А.Родионов. Может случиться, и того и другого. При этом фильм — так тоже может случиться — будет рассказывать какую-то одну историю, которая не будет в реальности поддержана тем, что в нее вложено, потому что она будет нами слишком эмоционально восприниматься, причем, может быть, против воли автора и участников. Появится какая-то искаженность, и мы, зрители, будем это чувствовать.
К.Матвиенко. А так материал говорит сам за себя?
А.Родионов. Нет, просто так получается. Материал не может говорить, это делает наше к нему отношение. Возможность исчезает, когда материал говорит сам за себя, когда фильм построен на некорректно взятом интервью. Или некорректно данном.
К.Матвиенко. Когда такой элемент изъят, материал говорит за себя?
А.Родионов. Если человек рассчитывает на интервью как способ проявить героя, то в большинстве случаев такой расчет не оправдается. Впечатление о герое будет для нас вполне информативным, но не выполнит ту содержательную задачу, которую ставил перед собой автор. Это одна причина. Другая состоит в том, что мне, зрителю, кажется: в фильмах школы Разбежкиной большое значение имеет съемка, к которой привыкли герои. А если есть общение, то к тебе, конечно, тоже привыкают, но это уже другое привыкание. Когда человек снимает не в контакте, съемка помогает нам поверить в то, что для людей, показанных на экране, нет того, кто стоял за камерой. Мы смотрим как будто действительно со стороны. Это для «персонажей» более виртуальная ситуация. Она отличается от той, когда бы мы вспоминали: этот фильм случился благодаря тому, что кто-то иногда смотрит на нас прямо. Или если бы автору, то есть посреднику, они что-то говорили. Это мои догадки.
К.Матвиенко. Но при этом ты учишь студентов брать интервью?

А.Родионов. В случае с вербатимом — да, потому что это как раз самый перспективный способ получить материал. Поскольку именно в театре меньше возможностей скрыть правду о том, как человек давал интервью. Всегда будет кто-то, кто перенесет его текст в новое пространство. Экран ведь довольно сильно спасает. Хотя он многое и показывает, но все равно спасает — «прикрывает». А главное — тот, кто говорит, в этом случае недосягаем. А в театре того, кто говорит, у кого брали интервью, нет, но есть актер, который отвечает за него своим физическим присутствием. Я думаю, что это звучит складно, но на самом деле, может, не пройдет проверку.

К.Матвиенко. Из-за того, что есть другой человек, исполняющий роль своего прототипа, мы можем поверить, что этот персонаж находится в естественной ситуации? Ты это имеешь в виду?

А.Родионов. Когда мы смотрим на персонаж, который что-то говорит на экране, то, наблюдая его, мы зависим от камеры, которая нам его показывает. Если камера, например, вошла в несогласие с его дискурсом и начала, к примеру, крупно показывать...

К.Матвиенко. ...его руки...

А.Родионов. В этом есть высказывание камеры, мы можем его прочитать. Если она этого не сделает, для нас многое останется тайной. В театре есть другой опасный ресурс, а именно: произойдет полное отождествление — в обычном нормальном вербатиме — как раз из-за того, что в идеале актер очень много времени занимается этим материалом. У него увеличивается ответственность, которая становится несопоставимой с той нейтральной ответственностью перед материалом, которая задумывалась. Предполагается, что актер уже не может нормально играть, если он не повторяет, не транслирует то, как существовал его прототип. Если человек, который играет, много работал над интервью, то, по моим наблюдениям, это начинает его сковывать.

К.Матвиенко. И это хорошо?
А.Родионов. Да, полезно. Потому что он начинает понимать то, каким был тот человек. И мы можем действительно через актера найти близкую — к своему личному наблюдению — дистанцию по отношению к прототипу.
К.Матвиенко. В документальном кино интервью деформирует естественное состояние какого-то маленького мира, а в театре оно становится инструментом для того, чтобы эту естественность добывать. Так?

«Свободное плавание», авторы сценария Борис Хлебников, Александр Родионов, режиссер Борис Хлебников

А.Родионов. Нет, я думаю, что в кино нет проблемы, связанной с тем, что интервью вредно. В самой ситуации, в которой человек, которого мы видим на экране, что-то говорит, нет ничего заведомо плохого. Проблема только в том, что автор ждет от интервью как метода. Проблема в том, что есть воспитанная, зачастую телевизионной традицией, привычка студентов — это моя догадка, — которая им мешает. Она сказывается так: чтобы передать какое-то послание, можно отнестись к изображению как к иллюстрации, фону под текстовой монтаж, который может состоять из дикторского голоса и дополнительных красок в виде синхронов, включений чужих голосов. В такой ситуации автор, положившись на текстовую основу своего высказывания, относится к интервью именно как к материалу для подпитки своего же высказывания. Чтобы это снять, Разбежкиной и был введен запрет на интервью.
К.Матвиенко. Ты говорил про то, каким образом уточнять обстоятельства. А когда ты работаешь с режиссером и вы вместе начинаете придумывать фильм, ты и занимаешься тем, что уточняешь обстоятельства?
А.Родионов. Предпочитаю не сдавать вовремя работу Борису Хлебникову и тем самым сказать: «Я уже не помню, когда я последний раз что-то придумывал. Последние несколько месяцев...»
К.Матвиенко. А почему ты не сдаешь так долго?
А.Родионов. Потому что сюжет исторический.

К.Матвиенко. И что? Ты читал кучу документальных книжек.
А.Родионов. Там очень большой объем нового для меня документального материала. Еще очень разные эпохи, то есть, условно говоря, серия — эпоха. А есть две серии, действие которых, к моему удивлению, занимает всего несколько лет, но при этом они включают в себя очень разные эпохи. Например, 20-е и 30-е годы. Оказалось, что для людей, которые попали в промежуток между 20-м и 27-м годами, сменилось несколько эпох, и в них было абсолютно разное миропонимание, миросозерцание.
К.Матвиенко. Речь идет про замученных советской властью священников?
А.Родионов. Не то что замученных, но... Короче говоря, нужно все это загрузить себе в голову, чтобы было хоть как-то понятно про них. Чтобы хоть надежда была на то, что ты себе представляешь, о чем думали эти люди, когда общались. Что их заботило...
К.Матвиенко. И как ты это можешь представить себе?
А.Родионов. Всё прочитать, запомнить быстренько и... написать. Но, к сожалению, из-за того, что у меня все время получаются короткие кусочки времени или ошибки... Например, я сразу, как только прочитал основной материал, сделал поэпизодник — до того, как стал его проверять, условно говоря, как если бы смотрел на конкретное событие, которое происходит в реальном времени. Из каких элементов оно складывается. Оказалось, что очень многие вещи, о которых я думал, были другими.
К.Матвиенко. Например?
А.Родионов. Например, я объединил два события в жизни героя, но оказалось, что они принадлежат к разным эпохам. Вот как раз та ситуация: то, что с ним происходило в 21-м году, в принципе имело совершенно другие условия, поводы, причины, чем то, что происходило в 22-м. Когда ты посторонним взглядом читаешь канву событий, то с удовольствием все это соединяешь. Но в реальности получается, и это ты вдруг понимаешь, что искажается мотивация поступков и характер этого человека. И уже дальше невозможно так писать, так расставить персонажи, потому что понимаешь: это прокол, а уже поэпизодник есть, драматургия есть, и нужно понять, как это все переделать. Кошмарная ситуация. Но эти проблемы, поскольку они не конкретные, наверное, неинтересные.
К.Матвиенко. Почему же?
А.Родионов. Это очень конкретный исторический материал. Если ты про него будешь расспрашивать, кто-нибудь другой про него расскажет лучше. А я просто по-туристически пытаюсь разобраться. К тому же он таким популярным оказался, чего мы совсем не ожидали.
К.Матвиенко. Потому что про священников?
А.Родионов. Да. Про новомучеников, про репрессии 20-х годов.
К.Матвиенко. Смысл же в том, как сделать, чтобы исторический материал был живым. Так? Тебе нужно совершить некую операцию. Я вот про это спрашиваю. Как ты делаешь, чтобы эти люди разговаривали правдоподобно? Чтобы ты представлял, о чем они могут говорить. Как ты можешь это представить? Письма читаешь? В них все по-другому.
А.Родионов. Нет, самое лучшее «консерв» какой-то: газеты. Просто не для каждого времени это так. Но для начала века и до 30-х годов главный источник — это газеты.
К.Матвиенко. Странно.
А.Родионов. Почему?
К.Матвиенко. Потому что у газет уже был тогда стиль. Вот в газетах XIX века был человеческий язык. Я думаю, примерно так разговаривали, как писали в «Северной пчеле».
А.Родионов. Речь о том, как в быту называются городские объекты. Смотришь объявления. Видишь, что есть какие-то совпадения между тем, что написано в фельетонах и в других местах, которые принадлежат уже не авторскому

взгляду. Есть те вещи, о которых люди говорят не потому, что, как в случае с письмами или проповедью, они совершили такой выбор. И не потому, что попадают в дискурс, как в случае с какой-нибудь агитацией, а потому, что вынуждены так говорить, сами того не понимая.

Например, говорить «горбольница» в одном году или просто «больница» в другом. «Домзак» в одном году...

К.Матвиенко. Что это?

А.Родионов. Дом заключения. ИВС — изолятор временного содержания — в другом. Эти вещи сильно меняются из-за каких-то реальных обстоятельств.

К.Матвиенко. В чем тогда разница, когда ты должен придумать реплики, обстоятельства историческим людям и тем, как нужно, например, писать про сегодняшних людей?

А.Родионов. Огромная разница заключается в том, что если есть персонаж, который исторически существовал, то его прототип — в каком-то смысле актер. Исторический персонаж и его фактура так же требуют к себе внимания и уважения, как и фактура актера. В случае с современным персонажем, кроме какого-то твоего вымысла, ты должен учесть фактуру актера, если есть такая возможность. Или прототипа, который ты можешь себе как-то выдумывать или выбирать, а актера не можешь. Он такой, он так умеет. В случае с историческим персонажем у тебя есть матрешка из этой не зависящей от тебя фактуры. Исторический персонаж, который в действительности был, и у него была конкретная пластика, свой тембр голоса. И слава богу, если есть возможность где-то про это узнать и понять, что у этого большого солидного человека голос был очень пронзительный и высокий. И у этого коротышечки голос тоже был пронзительный и высокий. Но он — коротышечка.

К.Матвиенко. В случае с современными персонажами ты всегда знаешь, кто будет играть?

А.Родионов. Нет. Но если знаешь, тогда правильно это учитывать. А если нет, но потом узнаешь, приходится все-таки что-то подгонять. Правильно, чтоб это было переделано тобою. Если без тебя режиссер будет переделывать, то неизвестно, что там получится, но в любом случае это неизбежно. Ты вынужден учитывать еще один организм — того, кто был прототипом. На одного контролера больше получается.

К.Матвиенко. А если актер скучный?

А.Родионов. Ну кто их знает, иногда кажется, что скучный, а он играет хорошо.

К.Матвиенко. И как можно учитывать его пластику и внешность? Психофизику?

А.Родионов. Скажу про хорошие варианты, а не про те, где актер начинает своим существом мешать и вредить персонажу. Во-первых, есть артисты, которые, когда начинают от себя что-то рассказывать, возникает ощущение, что ты наблюдаешь процесс творчества. Это талант повествователя. При этом совершенно не всегда его обладатель — хороший артист. Или точный — относительно прототипа. Но и такое встречается. И вот если все совпадает, ты становишься уже не совсем хозяином своего текста. Должен понимать, что артист не будет точно запоминать твой текст.

К.Матвиенко. Он изменяет твой текст?

А.Родионов. Это значит, что он, скорее всего, будет лучше, более естественно себя чувствовать тогда, когда что-то скажет своими словами. Но текст не сильно испортится от этого. Бывают люди, обладающие такими визуальными особенностями, которые начинают сами тоже что-то говорить. У Булгакова в автобиографическом очерке есть смешная история про то, как он делал доклад о Пушкине, а художница придумала большой постер на задник. Получился Пушкин кудрявый такой, с бакенбардами, очень похожий на классическую иллюстрацию Ноздрева. Фактура одна и та же, Булгаков-лектор со сцены рассказывает про классика, сзади — изображение Пушкина, но при этом

его лицо само начинает говорить: «Я жухло, жулик, нечестный человек, хамский помещик, совершенно бессовестный, наглый, да еще игрок». Иногда произносят: «городской я». Или — «пидарас я». Или — «я черножопый». Хотя человеку, может, до Кавказа, как до Луны. Но сами лица способны невольно что-то самостоятельно говорить. Есть резон это как-то учитывать. Надо только постараться проверить, не будет ли мешать.

«Все умрут, а я останусь», авторы сценария Юрий Клавдиев, Александр Родионов, режиссер Валерия Гай Германика

К.Матвиенко. Трудно так работать?

А.Родионов. Про разбежкинских студентов расскажу смешное. Я сделал тест. Нечаянно, чтобы знакомство было более информативно. Случайно выбрал двух человек, которые должны друг с другом разговаривать и познакомиться.

К.Матвиенко. Они уже знали друг друга?

А.Родионов. Нет. Первый раз встречались. И дальше я, когда слушал их, вдруг подумал, что есть люди, которые вообще не интересуются, чтобы кого-то про что-то расспрашивать. А есть другие, которые, оказавшись с таким человеком в паре, смиряются с тем, что про них ничего не спрашивают. Начинают сами спрашивать, пытаясь как-то из такого коврового словометания выйти в интересную сторону. Когда я это увидел, то понял, как происходит общение режиссера с драматургом. Подумал: вот это настоящие режиссеры. Они же все пришли учиться этой профессии. С ненавистью, агрессией и недоброжелательством подумал я про тех, кто не задавал вопросы, а только рассказывал про себя — бредятину. А про тех, кто начинал задавать вопросы, подумал с сожалением и симпатией: вы, наверное, зря сюда пришли учиться, вам будет трудно снимать.

К.Матвиенко. Почему?

А.Родионов. Те, кто тупо гнал свою чушь, они работают. Яркие. А кто нет — ищут себя.

К.Матвиенко. То есть ничего не делают?

А.Родионов. Нет, сложно и туго ищут себя. Я говорю только про очень определенные проявления этих качеств.

К.Матвиенко. Но сегодня в театре другое: монологичная пурга уже неинтересна, важно узнавать про других и другое, про то, что вокруг тебя. Разбежкина учит всматриваться в то, что тебя окружает.

А.Родионов. Разбежкина учит очень хорошо. Я не был никогда на ее занятиях, но хожу на экзамены — и финальные, и промежуточные: твердо могу сказать, что эта методика работает. Я очень удивлен, потому что вообще не представляю, как можно разных людей научить делать хорошие фильмы. И те, кто потом начнет стесняться или искать себя, пока они учатся, тоже сделают хорошие фильмы. Это потрясающий факт.

К.Матвиенко. Ты говоришь «хороший»...

А.Родионов. На мой вкус. Это означает: он может иметь недостатки по каким-то техническим качествам, для кого-то крайне важным, таким, например, как звук или изображение. Для многих ценителей кино это препятствие физиологическое. Поэтому я с этой оговоркой говорю о том качестве, которое все эти фильмы обобщает. Но надо сказать, что теперь все больше учебных

«Живи и помни», авторы сценария Александр Родионов, Александр Прошкин, режиссер Александр Прошкин

фильмов, в которых нет проблем ни с изображением, ни со звуком. Но общее для них всех — они что-то показывают (не важно, взял большую задачу или мелкую) о настоящей жизни. Это снимает вопрос о достоверности. Там не будет фильмов, состоящих из общих планов.

К.Матвиенко. Почему?

А.Родионов. Потому что общий план — очень выразительная вещь, которая может лишить зрителя возможности встретиться с жизнью, увидеть ее совсем близко.

«Сказка про темноту», автор сценария Александр Родионов, режиссер Николай Хомерики

К.Матвиенко. Серьезно? А я почему-то думала, что крупный план нельзя, а средний и общий — можно. Если люди копошатся на огороде...

А.Родионов. Вопрос сложный. Есть совершенно разные случаи, прекрасные, общих планов. Но все-таки крупный или портретный планы — это то, с чем ты как зритель обязательно столкнешься. Точка зрения, ракурс, который похож на взгляд человека, который, идя в потоке городского движения, смотрит вокруг себя. Может быть, как раз из-за этого возникает чувство достоверности — когда перед тобой городские жители. Но... Просто я вспоминаю

ситуацию, например, когда идешь по деревне Ящерово. И чувствуешь, что ты на общем плане уже начинаешь что-то значить для людей, которые из своих домов на тебя смотрят.

К.Матвиенко. Потому что ты чужой.

А.Родионов. Да. В первый раз идешь. Ты для них имеешь одинаковое значение и на крупном плане, и на общем. Все тяготеет к тому, чтобы анфас тебя

«Сумасшедшая помощь», авторы сценария Александр Родионов, Борис Хлебников, режиссер Борис Хлебников

воспринимать. В городе ты начинаешь что-то значить для другого человека как минимум на среднем плане, а вероятней всего, на портретном, чаще на крупном. Естественней и чаще всего в профиль, а не анфас. Основное существование людей друг для друга — профиль или четверть затылка.

К.Матвиенко. Почему? Если в метро едешь, то друг напротив друга.

А.Родионов. Да, но они проезжают. Это момент — когда анфас, если нет особой ситуации, это пред-взгляд.

К.Матвиенко. Но в метро сидят.

А.Родионов. И смотрят прямо, да? Ну, метро — пример замечательный, когда не час пик. Но люди там стараются друг друга не воспринимать. Кроме того, не знаю, но мне кажется, они чувствуют, что едут вбок. Это не совсем ситуация визави. Конечно, я немножко подтягиваю свою мысль.

К.Матвиенко. А в электричке?

А.Родионов. Все затылками сидят. Стараются рядом не садиться, если есть свободные места. А если полная электричка, то уже фильтр появляется, который все отсекает. Если друг напротив друга сидят, то кто-то смотрит на симпатичную девушку. Или пьяный — к кому бы прикопаться. Это уже драматические ситуации. Из-за такой оптики и появляются определенные планы. Я помню фильм, который весь состоял из общих планов: камера вглядывалась, вглядывалась, да не вгляделась. Так и не пришла туда, куда хотела посмотреть. В ситуации, когда режиссер работает методом «стереться, исчезнуть, уйти для своих героев», он все равно остается волевой единицей, эмоциональной душой.

К.Матвиенко. Родственников не проще снимать?

А.Родионов. Родственникам труднее забыть про тебя. По тому, насколько чаще персонаж обращается в камеру, выдавая автора, называя его по имени, по

тому, что эти вещи автор включил в фильм, можно понять, что он сдался. И правильно сделал, потому что смог через свое поражение решить проблему того, что мы понимаем: растворившись для персонажей, он все равно остался для зрителя. Мы все равно думаем, что там кто-то стоял за камерой. И если это было эмоционально, то для нас еще одним сюжетом становится вопрос: задело ли это автора, почему он это снимал? Фильмы, которые рискуют таким способом открыться, делаются человеком, который начинает с того, что не берет повествование в свои руки, а пытается показать человека нашими глазами, но при этом не справляется с задачей стушеваться и исчезнуть из кадра.

К.Матвиенко. И перестает прятаться?

А.Родионов. Главное, он не вычеркивает эти сцены из монтажа, совершает признание: да, это мой дедушка. Грустные признания делает.

К.Матвиенко. Почему грустные?

А.Родионов. Ну, может, дедушка — алкаш. Ты такой внимательный автор, с тобой разговаривают — и ты понимаешь, что он тоже из этого мира.

К.Матвиенко. Не идеального? Позоришься немножко?

А.Родионов. Начинаешь иначе относиться к этому миру. Потому что себя тоже вписываешь в племянники к алкашу. Он ведь кровный твой родственник.

К.Матвиенко. Как ты работаешь с разными режиссерами? В чем разница? Вот с Николаем Хомерики.

А.Родионов. Коля сам придумывает, а я помогаю ему просто-напросто написать то, что он сам бы написал.

К.Матвиенко. Но ты же все равно специфически выражаешься и пишешь. Как ты можешь написать то, что написал бы Коля?

А.Родионов. Сценарий — это протез. Самое лучшее, что можно сделать, — быть как можно ближе к его миру, чтобы фильм еще на уровне сценария был бы его личным.

К.Матвиенко. Но он же не пишет.

А.Родионов. Фильм про машиниста метро «Сердца бумеранг» он сам написал.

К.Матвиенко. А ты там что делал?

А.Родионов. Я написал просто диалоги, сцены и сам сценарий.

К.Матвиенко. А он?

А.Родионов. А он написал фильм.

К.Матвиенко. Как это?

А.Родионов. Он сначала для себя придумал, про что будет фильм. Я его к тому времени более или менее знал, и он мне рассказывал эту историю, давал читать коротенькие сцены, содержащие основные события. А потом еще один вариант, это был конспект фильма. Если бы я был на месте продюсера, я бы не говорил: «Коля, ну хорошо, а где же сценарий?»

К.Матвиенко. Ты бы согласился: «Коля, снимай конспект».

А.Родионов. Я бы понимал, что в десяти страницах конспекта все, по-моему, есть. И ничего страшного в этом плане не случится.

К.Матвиенко. Как Пошкус в Риге делал: вот есть точки для актеров, а между ними импровизация?

А.Родионов. У Пошкуса есть азарт к импровизации. А у Коли нет, у него есть здоровый минимализм. Это действительно так: не нужно писать здесь сценарий. Но почему-то из-за каких-то формальных ситуаций нужно, чтоб был написанный сценарий с репликами и так далее.

К.Матвиенко. Но его герои что-то говорят.

А.Родионов. Те реплики, которые я написал, выглядят абсолютно инородными, неправдоподобными. Если какие-то реплики потерялись или там их нет, я только радуюсь, думаю, слава богу, хотя бы здесь...

К.Матвиенко. Но Николай выбрал тебя, не пошел к кому-то другому.

А.Родионов. Не знаю. Из-за того, что я и прежде с Колей общался и сделал какие-то свои наблюдения про его жизнь, которые меня самого задели, то, когда он принес свой коротенький сценарий, мне он был понятен. Он был содержательный не потому, что там появлялся какой-то персонаж, а потому, что в совершенно определенных обстоятельствах, перипетиях я — пусть, может, и не моя тема — увидел, что является проблемами самого Хомерики. И для меня это была возможность рассказать немножечко про Колю, точнее, помочь ему рассказать про...

К.Матвиенко. ...себя?

А.Родионов. Да. Не знаю, была ли у него такая задача и правильно ли я угадал. Где-то, может, нафантазировал. Лучше всего, когда есть работа по чужим сюжетам, попробовать для себя сделать наблюдение про этого режиссера, которое тебя заденет. И как-то попытаться для себя понять, что же находится в его сюжете, не очень объяснимом и разумном, в его материале, который он хочет взять. Тогда появляется возможность поделиться с собой хотя бы тем, что тебя задело в этом человеке. А для него это шанс, чтобы конкретная вещь была историей не только про его персонажи, но его личной историей. Просто мне кажется, это тот редкий случай, когда присутствие сценариста объяснимо просто потому, что он сможет со стороны сделать этого режиссера чуть беззащитней для зрителя.

К.Матвиенко. Означает ли это, что сценарист тогда интервьюер, а режиссер...

А.Родионов. Нет, он — понятой, вот кто. Понятых вызвали, они ни к чему не имеют отношения, от них потом полторы строчки в титрах. Режиссер там всё. Но оттого, что понятой есть, у показаний режиссера появляется другой вес.

К.Матвиенко. Ну хорошо, а чем отличается Борис Хлебников от Николая Хомерики? Борис тоже хочет, чтоб ты расшифровывал его «показания»?

А.Родионов. Я не знаю. Они же писали вместе с Алексеем Попогребским сценарий «Коктебеля». Хороший фильм. С Борисом вообще непонятная ситуация. Но я знаю, почему я хочу с ним работать.

К.Матвиенко. Расскажи.

А.Родионов. Потому что то, что он предлагает, всегда оказывается за рамками моего кругозора на тот момент. Честно говоря, я думаю, у него есть какое-то хорошее внутреннее чувство первопроходца, поэтому мы так медленно все делаем.

К.Матвиенко. Кто виноват, что вы медленные?

А.Родионов. Отчасти я, отчасти — реформы в кинематографе. Потому что большая часть того времени, в течение которого я медленно пишу сценарии, происходит на фоне внешних событий. Я опять опоздал, но это не фатально, потому что Министерство культуры вдруг превращается в Агентство по кинематографии, и из-за этого его фильм «Сумасшедшая помощь» выходит на год позже. Или опять полная неразбериха — учреждается Фонд кино. Происходят грандиозные паузы и задержки, которые для нас с бедным Борисом не так чувствительны. Для меня возникает возможность переделать сценарий. Когда сняли «Сумасшедшую помощь», где милиционер такой монстр, это потом по-дурацки совпало с тем, что появилось дело Евсюкова. Прямо перед выходом фильма. И так смотришь — ну вот история по теме.

К.Матвиенко. Думаешь: вот козлы, подсуетились.

А.Родионов. Да-да-да, прихвостни. Когда начинали делать про сельское хозяйство, это казалось настолько далеким, забытым... Молодой фермер был редкостью. А дальше за эти годы, пока фильм делали, возник совершенно другой смысл — поднялась и уже отчасти отцвела мода на дауншифтинг. Сложился совершенно новый рынок фермерских товаров... А когда начиналось — я ходил на съезды фермеров, они казались умирающим продуктом ельцинской эпохи.

К.Матвиенко. Сельское хозяйство и сейчас умирающее.

А.Родионов. Но по другим причинам. Оно не должно умирать — у живой природы по-прежнему большая доля присутствия.
К.Матвиенко. С Хлебниковым вы медленно работаете, в этом проблема?
А.Родионов. Давным-давно, почти в древности, он внезапно попросил, чтобы я написал про священника. Когда-то книжку прочитал, и мы ее обсуждали, потому что это пример достойной автобиографии и в то же время трогательной.

«Сердца бумеранг», авторы сценария Александр Родионов, Николай Хомерики, режиссер Николай Хомерики

К.Матвиенко. Новомученика?
А.Родионов. Ну такого позитивистского человека с какой-то очень ясной социальной позицией. Похоже на мемуары Кропоткина. Две по-разному написанные книжки, одна большая, другая нет. Как же изменилась эта тема за время нашей работы, начиная с того, что внезапно обнаружился юбилей нашего героя... Все потому, что долго сценарии пишу, и потому, что каждый раз то, что Борис предлагает, — за границами моего кругозора. И то, что он отсекает или принимает, каждый раз мне дает чувство, что я меняюсь, надеюсь на шанс измениться, стать другим. Просто это очень тяжело, и много времени нужно, чтобы меняться.
К.Матвиенко. Разве ты знал про школьниц из Строгина, когда дописывал для Валерии Германики сценарий Юрия Клавдиева?
А.Родионов. «Все умрут, а я останусь»? Я про них думал, что знаю контекст, потому что сам недавно был школьником. Когда столкнулся с этим материалом, был еще недалеко от того времени. Но тогда в первый раз понял, что я уже не маленький. Что я уже из мира родителей и учителей. Я тогда перечитывал «Сияние».
К.Матвиенко. Стивена Кинга?
А.Родионов. Да. Не буду об этом, потому что мне не нравится этот писатель.
К.Матвиенко. А зачем тогда перечитывал?
А.Родионов. На даче просто попалась под руку.
К.Матвиенко. И что?
А.Родионов. Там есть смешной момент, когда герой очень долго работает над книжкой. И в какой-то момент понимает, что совсем сдвинулся, потому что у него есть герой, а еще есть злой ретроград, который ему все время ме-

шает. Он понимает, что молодой герой на самом деле хам, подонок, выскочка, совсем не взрослый человек. Из-за него страдает мудрый, хороший дядечка. Он подрос сам, пока писал. Вот, у меня, слава богу, не было подобной ситуации, но я понял, что в ситуации, которая написана с точки зрения «девочки — молодцы, а взрослые — козлы», я себя обнаруживаю на стороне взрослых козлов.

«Пока ночь не разлучит», автор сценария Александр Родионов, режиссер Борис Хлебников

К.Матвиенко. А Лера была на стороне девочек?

А.Родионов. Да. Она была недалеко по возрасту от школьного опыта. Кроме того, там был такой момент существенный: у нее есть очень яркий способ контакта. И какая-то его утрированная степень оказывается пограничной с нисколько не утрированным, а совершенно документальным способом разговаривать у прототипов. Не у героинь, а у реальных школьниц. Это просто способ какого-то молодого (или немолодого) человека решить проблему коммуникации с миром.

К.Матвиенко. Почему Германика решает ее таким образом?

А.Родионов. Да я не думаю, что таким образом, просто она сама оказалась носителем именно такого образа. Не только для меня, как для человека, который дописывал какие-то сцены, а еще и для актрис, которые — каждая со своим опытом — входили в эти роли. Она очень интересно включала в свою работу и личный материал.

К.Матвиенко. Актрисы не являлись носителями такого яркого опыта?

А.Родионов. Может, и являлись, но все-таки другого — опыта большой страны, лежащей между окраинами Новосибирска и Петербурга с центром в Соликамске. Здесь этот опыт был подавлен из-за интуитивно справедливого ощущения, что Лера снимает личную историю. Персонажи фильма — как бы три лирических лица автора. Наверное, поэтому между персонажами есть что-то общее. Именно оно воспринимается как достоверное. При этом я бы не сказал, что это фактура самого автора. Для Германики это тоже был какой-то новый опыт. В общении она ведь не такая. У нее другой человеческий материал. Для нее этот фильм был как дорогой сувенир.

К.Матвиенко. Ей тоже нужно самой писать?

А.Родионов. Всем было бы полезно. Кто жалуется на сценарии Алексея Балабанова, Алексея Мизгирева, Алексея Попогребского? Мы не берем случаи Василия Сигарева или Ивана Вырыпаева, они сами писатели. Но есть же и неписатели. Пишут свои сценарии и вроде не стесняются.
К.Матвиенко. А Германика?
А.Родионов. Она очень хорошо придумывает. А еще у нее очень сильный редакторский талант. Конструктивной переработки и предложений трансформации материала — литературного текста, не важно, твоего или не твоего. Настоящий редакторский талант человека, который может легко и качественно разрабатывать какой-то посторонний материал. Входить в него, двигать вперед.
К.Матвиенко. А ты зачем ей нужен?
А.Родионов. Не знаю. Честно. Не понимаю! С Хлебниковым могу предположить, а с Германикой нет. Может, это талисман? Думаю, я у них у всех вроде талисмана. Я постарался в работе про этих девочек. Все хорошо было с моей стороны.
К.Матвиенко. Но талисман плохо сработал на сериале «Школа».
А.Родионов. С тех пор я только вред ей приносил. И даже не представляешь какой. Потому что она временами появлялась и предлагала писать какой-то сценарий или хотя бы заявку. И она кучу времени потратила совершенно зря, потому что носила их, как правило, Толстунову, который, по-моему, органически не понимает того, что я пишу. Каждый раз он просил, чтобы ему объяснили дополнительно. Поэтому в сериале «Школа» очевидной пользы я не принес, там была разработка, не более.
К.Матвиенко. А зачем ты используешь в сценариях мои слова или Полины? Шершатка, совик. Это краски такие, экзотика?
А.Родионов. Я когда долго писал это сочинение для Бориса, знакомился с тобой, узнавал тебя, для меня это было важным содержанием жизни. И как мог делился своим ощущением.
К.Матвиенко. С кем? С Александром Яценко?
А.Родионов. С бумажечкой.
К.Матвиенко. Так мама там говорит: «Шершатку надень». А ты понимаешь, что такое шершатка?
А.Родионов. Да-да, такая кофточка шерстяная.
К.Матвиенко. Но ты понимаешь, что Александр Яценко не может носить такую кофточку?
А.Родионов. Там ему говорит мама, чтоб он не простудился.
К.Матвиенко. Но такие носят только дети, это такая вязка с петлями наружу.
А.Родионов. Ну она хочет, чтоб ему тепло было.
К.Матвиенко. Хорошо, а совик?
А.Родионов. Это тоже потому, что Полечка стала постарше, научилась разговаривать, мы с ней много общались, дружили, для меня это тоже было важной частью жизни. Это сейчас она стала еще постарше...
К.Матвиенко. Больше не вставишь наши слова, да?
А.Родионов. Когда я на тебе женился, моя жизнь изменилась. Я перестал быть сам по себе, стал — я и ты. И моя семья перестала быть только моей. Папины родители, мамины, а еще стала другой, стала более сложной.

АНДРЕЙ МИГАЧЕВ

Почему я работаю сценаристом

Андрей Мигачев на фоне декорации к фильму «Звезда» по его сценарию (режиссер Анна Меликян)

Никому не говори

Я не такой умный, чтобы понять, как пишут сценарии другие люди. Когда слышу или читаю, как надо писать сценарий, то до сих пор не могу поверить, что они это все всерьез, и чувствую, что тупой.

Зато я знаю, как пишутся учебники.

Если бы нашлись те, кто спросил у меня, как надо писать сценарий, я бы приосанился, посмотрел задумчиво вверх, поковырял зубочисткой в ухе и сказал, что написание сценария похоже на гон самогона.

Ты берешь нечто перебродившее и всеми силами повышаешь градус, по ходу дела избавляясь от шлака.

Если сырье не бродило, значит, не из чего гнать. Если ты не повышаешь градус — это не самогон. Если ты не избавился от всякого дерьма — это нельзя пить.

Если вы не знаете, как гнать самогон, то сначала научитесь хотя бы этому, и других вопросов у вас к драматургии не останется.

Но с другой стороны, если бы мне очень нужны были деньги, то тогда бы да. Тогда бы, конечно, стоило начать издалека. Что, мол, братья Люмьер изобрели когда-то монгольфьер, а еще до того были трубадуры, а до них Древний Рим,

после поздней Греции, и вот тех, кто знал, как заполнять паузы между убийством гладиаторов, называли драматургами. И нес бы эту ерунду до тех пор, пока платят.

А когда бы перестали платить за это, переключился бы на то, что главное, друзья, — это верить в свои силы, в героя и уважать зрителя, а гладиаторы, в принципе, чепуха, прошлый век. Я щас все вам расскажу, и вы все будете знать и сможете на раз-два. Жаль, что мне не нужны деньги, короче. Можно было бы многих многому научить.

Все спрашивают, о чем сценарий да о чем сценарий, и мы рассказываем, объясняем, показываем на пальцах, приводим примеры — а говорить нельзя. Знать надо. А говорить — нет. Плакать будут — плачь вместе с ними — но не говори!

Они скажут — про любовь? — конечно!

— Про политику — ясен пень!

— Про жизнь? — а то!

— Про то, как стать человеком? — безусловно.

— Про добро и зло, про ад и рай, про черное и желтое, про настоящих воинов и их преданных жен, про то, как ждать, как ненавидеть, как живется инвалиду второй группы... — Все правда.

А на самом деле? На самом деле — не скажу. Кто вы такие, чтобы я вам говорил? Кто я такой, чтобы вам говорить?

Нравится — берите как есть. Нет — давайте лучше споем хором песню про то, как в далеких степях Забайкалья... Не можете? Не хотите? А чего? Хотя бы поржем.

Украсть могут только текст. Маленькие черные буковки.

Вы видели ноты? Такие крючки на линейках. Все написано. Тут диез, там пауза, дальше форте, два форте, три — любой компьютер сыграет, а все равно люди исполняют лучше.

Текст без смысла легко спрятать за американкой и никогда — за литературным сценарием.

Соблюдение принципа: одно кафе — один сценарист — очень важно.

Музы — они в кубометрах. Не может в одном кафе быть одновременно две музы. Это проверено.

И если какой-то сценарист заходит в заведение, где уже кто-то работает, он должен немедленно покинуть пространство. Потому что и его муза не появится, и чужую спугнет.

Меня удивляет, что такие простые правила приходится пояснять.

Дилетанты, закончившие курсы, могут не обладать элементарной профессиональной этикой, но профессионалам непростительно.

Про «Машу»

Каждый сценарист — манипулятор, постоянно ставит персонажи в ситуации, которые заставляют их вести себя определенным образом, согласно изначально заданным характеристикам персонажей.

Как задаются характеристики? «Машечка, силиконовая блондинка, 45 лет».

Пять позиций: четыре слова, две цифры, одна точка, две запятые, один уменьшительный суффикс. Пять регистров, пять характеристик, пять функционалов — можно выбрать любой термин.

Что мы можем извлечь из этого описания? Да ничего.

Надо брать в руки. Мы берем Машу и суем ее в ситуацию, чтобы проверить, как она себя поведет.

Например, она едет в машине. И ее подрезают.

Возможно, она скажет: идиот, куда прешь? А вдруг — перекрестится и пожелает ему удачи, куда бы он ни спешил.

Или скажет: ой, какой красавчик, как здорово он меня подрезал. Молодец! Я сама была такою, а сейчас желаю тебе успеха...

Мы глядим за ней, и она вырастает из буковок на плоскости — из одномерного пространства сначала в двухмерное, потом в трехмерное — это когда мы уже можем ее представить перед собой и повертеть пока без слов, — а потом и в четырехмерное. Четырехмерное — это со словами.

Сценарист в состоянии представить себе, что будет с реальным человеком в той или иной ситуации. Представить, конечно, до некоторой степени, в силу своего ума, опыта, интеллекта и даже роста. Потому что наш мир довольно сильно зависит от угла, от того, с какой высоты ты на него смотришь. Свысока, снизу или на равных. Мир сильно зависит от всего, из чего состоит.

В жизни такое понимание и умение называется манипуляцией, то есть созданием условий, в которых действия персонажа, реального человека или вымышленного, будут предсказуемы и вести к нужному результату.

Самой большой вариативностью, то есть низкой предсказуемостью, обладает персонаж, которого иногда называют маленьким человеком.

Мы никогда не знаем, чего ожидать от него. Он может достать нож и ударить с такой же правдоподобностью, с какой может сесть и сыграть Третий концерт Рахманинова.

Маленький человек не обладает яркими характеристиками. Иногда не потому, что сам никто, а потому, что среднего роста, среднестатистической внешности, одет без подчеркивания черт. На нем нет ермолки или ирокеза, он не косой, не хромой. Обычный. Мы не знаем, как он себя поведет.

Это такой персонаж, который может выкинуть что угодно.

Поэтому применяем провокацию.

То есть ставим его в ситуацию, когда проявятся его качества. Его внутренние функционалы — правильно, даем ему «Машу». И смотрим... И как только он с ней заговорит, мы тут же все поймем. Кто таков, как образован, чем живет, о чем думает, о чем нет, откуда сам, сколько и что пьет.

Хороший сценарист, или манипулятор, легко предсказывает, кто злодей в детективах, и ему сразу понятны взаимоотношения живых людей по маленьким деталям, неочевидным для окружающих.

А если и не знает чего, но хочет узнать, он создаст провокацию и узнает после нее. То есть достанет и предъявит «Машу». И даже если уже бы и стоило, выдумывать новую он не будет. Во-первых, на эту столько абзацев угрохано, а во-вторых, если эта работает как надо, то от добра добра не ищут.

Понимаете теперь, почему Гарри Поттер — это длинная сага?

Так вот.

От писателя сценарист кардинально отличается тем, что писатель описывает мир, понятный ему, а сценарист — мир, понятный персонажам.

Персонажам, которые будут снимать его сценарий, которые будут в нем сниматься и которые будут его смотреть.

Вот не далее как вчера режиссер кричал на меня и стучал по столу. «Где!!! Где, — кричал режиссер, — поступок? Вот в «Сумерках» — там поступок! Она его любит за то, что вампир ее от смерти спас. А он ее за то, что мысли всех читать может, а мысли ее — нет. Вот! Все понятно! Всем. А где у тебя событие? За что он любит ее? За то, что она аферистка? А она его за что? За то, что он простой парень, а остальные все вы*бываются? Это что, поступок, это что, событие, это что, объяснение? Давай поступок, твою мать!»

У нас очень глупые режиссеры. Очень. Они еще глупее наших текстов.

Немного спасает то, что среди них есть талантливые, а талант компенсирует ум. Мы должны в это верить. Потому что герои всегда во что-то крепко верят. А лузеры — нет.

Хартия

Сценарист живет с воровства слов, и поступков, и историй, без семьи, без обязательств, без дома, а с одним ноутбуком странствует по свету с открытыми глазами, ушами и иными чувствами, числом более шести.

Не служит власти, режиссеру, никакому другому живому и неживому персонажу, руководствуется только внутренним нравственным законом, не гражданин никакой страны, у него нет национальности и расы, не принадлежит никакой партии, не сторонник никакой идеи и философии, кроме сценарной.

В мирской жизни, но только для получения выгоды, может использовать принцип: ври и лжесвидетельствуй, только не предавай сценарий.

При этом другие сценаристы ему не братья, и не учителя, и не ученики. А просто другие сценаристы.

У них слова воровать нельзя. У остальных персонажей — можно и нужно. И, своровав чужое слово, в тайне его не держать, а объявить о нем людно и громко.

И только одно слово должно быть в тайне от любых персонажей, когда бы они ни жили, и жили ли вообще, — с чего живет сценарист.

P.S.

Толковать Хартию может кто угодно, как хочет, в любом объеме, на любом носителе, если он электронный, живые деревья тратить на комментарии запрещено.

При этом все комментарии верны и ни одно не является каноническим, включая данн********

Как это работает

Вот, например, есть дата: 1812 год.

Есть тема — некий реальный исторический персонаж.

Есть желание заказчика, который хочет сериал к дате.

Есть обговоренная, конечно, полная свобода в выборе фабулы и сюжета, и эстетики, и даже количества серий.

Ты садишься и начинаешь и думать и читать, и читать и думать, и думать и читать. И в результате этого чтения в голове прорастают образ и область интересов, появляются персонажи, истории, тебе становится все интересней и интересней, и ты обнаруживаешь, что история Государства Российского тебе наконец становится хоть чуть понятней, и ясней, и живей, и логичней, и как-то любишь ты нас, непутевых, по этому по всему и действительно чувствуешь, что русский, что ты причастен к этим вот событиям и к этим вот людям, которые и безалаберные, и глупые, и страстные, и храбрые. Теперь ты, в общем, понимаешь, чего нужно-то было этим придуркам-декабристам и зачем они будили Герцена, идиоты, и что им не жилось-то там! И радуешься этому осознанию и любишь свою профессию, вообще всех вокруг любишь, даже родную школу и свою тройку по истории. И тут вспоминаешь, что это Первый канал. Что у нас у власти Путин и Медведев, на кнопке Костя, на носу выборы, что никого не интересует ведь, как все было. Интересует стерилизованный миф — так называемый официальный взгляд на историю, а если его нет, то миф, который должен стать официальным взглядом. То есть Россия — третий Рим, и все вообще офигенно у нас, и это все сплошные победители и победы, и герои, и что это все вранье ровно то же, что и двести лет назад, и народ другого не примет.

И выбор лежит между тем, как надо, и тем, как хочется.

Выбирать никому неохота, и неохота ссориться, и ругаться, и доказывать. И начинаешь искать компромисс. И! Велкам ту зе киндом! Оказываешься в формате Первого канала. Все пиз*еж, зато красиво и дорого.

Оглядываешься и думаешь: уй, блин. Все сволочи, и ты тоже. Так потому, что так устроено. Все плохо, и все гады, и человек вообще, конечно, скотина последняя по сути своей. Бах, и ты уже подходишь к НТВ.

Думаешь: ах, как это все невыносимо и чё голову ломать, надо отху*чить абы что левой ногой и поехать на рыбалку, а там хоть трава не расти — и вот ты вполне себе подходишь ко второй кнопке.

И вот ты сидишь, ковыряешь вилкой гречку и думаешь: на хрен тебе эта свобода? И уже понимаешь, почему на Сенатскую площадь вышли, а делать что — не знали.

Несколько вопросов Пушкину

Здравствуйте, Александр!

Не знаю, располагаете ли Вы временем на чтение длинного учтивого письма, поэтому спрошу в лоб:

— Какого хера царь выбрал из трех сестер не ткачиху, не повариху, а дуру, которая умеет только ноги раздвигать? Царю что, е*ать некого? А зачем тогда ему его царство?

— Откуда он знает, что она родит богатыря? Он что, дурак? А если знает точно, почему верит в подметное письмо?

— Почему он стоял у забора в ночи? Подслушивая, как тать? С кем? Почему один? Или не один? Это не его царство?

— С кем была война? Ни х*я не понятно. Почему война была так долго? С кем? Из текста непонятно.

— Почему он не провел дознание с подметным письмом, почему?

— Долго неясно, кто главный герой. Третья сестра, Салтан или кто?

— Очень неправильно в век сексуальной грамотности засовывать мать и резко взрослеющего сына в одну бочку, да еще с такой прямой отсылкой к имитации рождения «вышиб дно и вышел вон». Эдипов комплекс — это частый мотив в творчестве со времен античности, он несколько устарел и выглядит копированием.

Я понимаю, что Вы негр, и много думали о том, каково пришлось предкам по женской линии, да и самому. Белый ребенок, черный ребенок — думано много, и видно, что лично пережито, но зачем это нашим детям?

— Белая лебедь и коршун. Они в каких отношениях и почему они воюют? Она жестоко топит раненного Гвидоном коршуна, словно устраняя нежелательного свидетеля, только завидя симпатичного несовершеннолетнего парня. И тут же кокетничает с Гвидоном, только вылезшим из бочки. Почему? Потому что у него в руках оружие? Это непонятно. И вообще — сколько ему лет? А ей? Выглядит так, что она старше его и умудренней! Это потому, что он взрослел с мамой в бочке? И когда он перестал стареть? После встречи с лебедем? Это что значит? Он типа с ней повзрослел на берегу окончательно?

— Если лебедь такая всесильная, то почему она сразу не устроит встречу Гвидона и Салтана? И вообще, мы про нее ничего не знаем. Откуда она белая лебедь, почему лебедь, а не лошадь, как она жила вообще и что ей надо чисто по жизни?

...

Дорогой Александр! Адресная категория нашего ка.., тьфу ты, сказок вообще — от нуля до восьми. Что это за слова — бурливо, гульливо, всколыхалося. И вряд ли им будет понятно такое сложное течение конфликта Гвидона и Салтана. Почему он просто не пришел к отцу и не спросил: «Папочка, зачем ты меня с мамой в бочку запхал? На-те-в-рыло?!»

— Почему белая лебедь превращает Гвидона не в орла, а в малосимпатичные кровососущие насекомые? Дети будут бояться убивать комаров, думая, что они важные птицы. Можно ж в божью коровку или в симпатичного муравья. Или все три раза в положительного добропорядочного шмеля, раз уж так необходимо кого-то кусать.

— Название длинно. Все будут говорить, что сказка о царе Салтане, а она вовсе не о нем.

— И наконец: о чем вообще сказка? В двух словах или в одном предложении? Мы всей редакторской службой думали и не смогли!

Засим останавливаюсь пока. А так — текст длинноват, но неплох. Жаль только, что в стихах. Хренушки, извините, снимешь. И сложно в американку переводить.

P.S.

Мне самому часто задают вопросы, почему, например, убийца убил из арбалета, а не из пистолета. Почему герой пошел туда, а не сюда. Я злюсь и часто не знаю, как вежливо ответить. Я не знаю, почему персонажи говорят так, а не иначе, или почему они *бут овец, или почему они берут взятки. Потому что они такие. Ё-моё! Нет, ну а про царя я серьезно.

Продюсирование — это функция траты денег на кино. Но если я залезу в трактор и поеду — это еще не значит, что я тракторист, хотя и буду гордо махать оттуда шапочкой. Это означает, что я мудак, который конкретно сейчас машет шапочкой из трактора.

Успешный *кинопродюсер* — это тот, кто тратит деньги на кино успешно: зарабатывая прибыль, получая призы и вкладывая в кино снова.

Этот процесс называет репродукцией.

Кинопродюсер, который берет деньги со стороны и вкладывает их в кино, не сумев извлечь из них прибыль или признание, — просто персонаж, который машет шапочкой из трактора.

Чем плоха идея покупки американских сценаристов сюдой или посыла тудой наших?

Отвечаю: ничем.

Она прекрасна, но нереализуема.

За неимением опыта смотрят на аналогии.

Кого из математиков или физиков, работающих в США, удалось привлечь сюда? При том что денег, например, на Сколково не жалеют?

Никого.

Не то что совсем чужих — даже бывших наших не удалось. Ни за какие деньги. Кроме Перельмана, который сам приехал. И обратите внимание: не для того, чтобы работать!

Почему бессмысленно посылать туда наших?

Потому что если математика у нас одна, то культура пока еще разная. Зачем делать тут американское кино, если в самой Америке его все равно сделают лучше, быстрей и дешевле. У нас даже асфальт положить в разы дороже, чем там.

Потому что посылать на пару недель — здорово, но практического смысла не имеет, а если послать их на несколько лет, то умные не вернутся, а глупых и тут полно.

Плюс к тому.

В США десятки тысяч людей пишут сценарии. Их так много, что даже книжки «Как написать сценарий» способны принести приличную прибыль.

Именно этим и объясняется количество подобных книг — рынок учеников большой.

Но только несколько десятков сценариев в год оказываются хорошими.

Их средний уровень выше, чем наш, но у нас пока и нет, к несчастью, этих десятков тысяч азартных и трудолюбивых конкурентов.

Работающих сценаристов в стране меньше, чем кинокомпаний. Потому что гонорары наши таковы, что умные и успешные люди не станут тратить свою жизнь на сомнительное занятие, а только чокнутые, поскольку оно не способно обеспечить существование. Сценаристов, живущих сценарным трудом, мало. И уехать мы не можем, поскольку не математики и физики, а литераторы, то есть накрепко, сильней других привязаны к историческим корням и к собственной культуре.

Это только Набокову удавалась писать на чужом языке.

Это далеко не все, но нет необходимости перечислять все причины, почему это предложение и высказывание нашего коллеги странное.

В результате все равно проще будет привезти продюсеров. В самом деле. Владимир Владимирович! Извините, что мы к Вам обращаемся. Впрочем, Вы все равно не услышите: привезите нам из Америки продюсеров! И давайте им деньги. Раз наши столько лет их тратят и только сейчас поняли, что ни на что.

Ведь если художники — люди штучные, то продюсеры нет. Они заменяемы. Если завтра кого-то из них не станет в этих пределах, то послезавтра его место и функцию будет кому занять. А место автора навсегда остается за ним.

Резюмирую: как бы бездарны мы, сценаристы, ни были, какими бы жуликами ни были наши продюсеры, других солдат для этой войны нет и не будет.

Надо воевать тем, что есть.

Все разговоры про то, что Антанта нам поможет, предлагаю считать пораженчеством и пораженцев приговаривать к рас... Тьфу, корректировать и критиковать.

Жалея и бережно. Поскольку, опять же, других у нас нет. Никто сюда по доброй воле не поедет.

Сельянов объявил нам войну. Не первый раз, кстати. Но сейчас это произошло у самого Путина на совещании! Мол, сценаристов нет, сценариев нет да и сценарной школы нет. Он ее объявил, а реакции что-то и не видно. ВГИК молчит, наш глава гильдии тоже. ВКСР как в рот воды набрали. Никита Сергеич нем как рыба.

Значит, объявил и сразу выиграл.

Помнится, пару лет назад он же инициировал так называемую «сетку» — это сговор продюсеров про оплату актерам, сценаристам и остальным бездельникам. Мол, много платят. Но тогда среди продюсеров нашлись штрейкбрехеры и де-факто сговор перестал существовать через пару дней. В этот раз Сергей Михалыч действовал внезапно, прямо с козырей и сам. Путин спросил: а почему все так плохо? Мол, мы уж в ваше кино денег бухаем и бухаем много лет, а толку ноль. Кто виноват и что делать? И тут наш самый главный продюсер выступил и назначил виноватых за этот бардак.

Мы, группа вымерших сценаристов, переживаем, короче.

Гуманитарные понятия, да и сама культура, существуют только до тех пор, пока в них верят и считают необходимыми. И кончаются в тот момент, когда эта вера или необходимость иссякают.

Наша — после этих слов — почти совсем умерла. Нам плохо. Что, скажите, делать?

Большинство наших продюсеров вкладывают не свои деньги, а государственные и зарабатывают на запуске. Их судьба кино не интересует вовсе. Их интересует процент с пиления бюджета. И продюсерами они называться не могут. Это диверсия: они — чиновники по управлению госденьгам и именно поэтому ничем не отвечают. Наше кино называется продюсерским по ошибке. Оно чиновничье.

Их эффективность определяется не качеством кино, условно выраженным в призах, и не зрительским интересом — объективно исчисляемым в скачивании с торрентов и полученных с кинотеатров денег. Она определяется годами жизни при баблопилке.

Почему так много учебников по драматургии и так мало по продюсированию выпускается у нас? Потому что для наших продюсеров тайны ремесла не длинные.

Берешь деньги и делишь на три части: одну себе, одну тому дяде, который помог получить тебе бабло из бюджета, и третью часть — киношникам, чтобы что-то сняли и было чем формально отчитаться.

Соотношение частей определяется индивидуально.

Если В.В.Путин согласится ввезти сюда американских сценаристов, то им придется платить минимум 300 тысяч долларов за сценарий. У нас вопрос: из какой части будут выделяться эти деньги? Только из киношной или из остальных двух тоже?

Объясните, наконец, люди добрые, — чё за фигня и чему конкретно нам надо учиться у американцев? Там, безусловно, есть пара приличных эмигрантов, но вряд ли они к нам захотят.

Вот.

Это имеющиеся вопросы. И два предложения тоже есть. Если-таки их привезут, то давайте им и поручим выработку нашей нац.идеи и воспитание патриотизма. И чтоб без критики властей и без мата. И не выпускать их из страны, пока не выдадут на-гора очереди в военкоматы!

А то получится, как с ельцинскими американскими советниками по экономике: всё распи*дили и сами съе*ались.

И второе рацпредложение: давайте завозить не сценаристов из Америки и даже не продюсеров. Давайте завозить зрителей! Зритель у нас не тот. Вот чего.

Поскольку сами мы (группа вымерших сценаристов) разобраться в вопросе не можем, то спрашиваем совета старших товарищей и публики.

Реакция на критику. Продвинутый курс. Конспект лекции.

Эта лекция для тех, кто без искусства больше не может, больше ничего не умеет или больше нигде не нужен.

Граждане творцы!

Каждый из нас, кто однажды потерял девственность, то есть снял, сыграл или написал нечто, что появилось перед публикой, сталкивается с неизбежным явлением. Одним нравится. Другим нет.

Немногие оказываются подготовленными к этому беспощадному периоду, когда критики или поклонники налетают и рвут беззащитное тело, кто на память, а кто на британский флаг. К сожалению, в нашей образовательной системе существует пробел. Учат петь, плясать, играть, писать, учат эстетике и этике, физкультуре, философии и требуют сдирать с себя кожу и вырывать сердце, быть похожими на американцев даже учат, но не учат, как выживать после. Вот почему столь многие наши коллеги спиваются, стреляются либо съе*ываются в более комфортные края.

Итак.

Критика есть неизбежная реакция мироздания на наши творения. Если мир вчера спокойно себе жил без чего-то, то какого хрена он должен приветствовать это непонятно что непонятно зачем созданное? У мироздания тоже есть иммунитет. И критика — ее т-лимфоциты.

Таким образом, каждый критик есть оружие этого мироздания, с одной стороны, и жертва нашего творения — с другой. Потому что только угроза собственному существованию выводит критика из состояния покоя и включает реакцию распознавания.

То есть даже положительная критика появляется после оценки первоначальной угрозы.

Интернет дарит нам анонимов и редкую возможность наиболее полной картины такой реакции.

Мы можем смотреть отзывы не только родственников, знакомых и личных недругов, а вообще все.

Надо иметь в виду, что даже все сто процентов отзывов не дают стопроцентной картины аудитории. И сто процентов аудитории вовсе еще не сто процентов населения. Это лишь те, кого вы вывели из состояния покоя своим произведением настолько серьезно, что получили реакцию.

Отзывы на «Короткое замыкание», например, лежат в диапазоне от «ах, это всё штампы — я это все уже видел» до «рыдаю... клавиатура коротит от льющихся водопадом слез, прощайте навек, жизнь не имеет смысла».

Поначалу это вводит в заблуждение. Кое-кто начинает думать, что отзыв зависит от образования. Нет. При внимательном исследовании выясняется, что не зависит. От возраста? Тоже нет. По-разному бывает.

От профессиональной принадлежности? По гендерному признаку? По... Да нет! Отзыв не зависит ни от чего, кроме вкуса. Который, как известно, у всех разный. Более того, при совсем внимательном исследовании выясняется, что в этом диапазоне лежат абсолютно любые отзывы, на любое произведение. И единственное, что можно определить по ним, — социальная острота. Чем больше по валу отзывов, тем точнее выстрел в целевую аудиторию и тем она шире.

Но как же относиться к отзывам? Чужим и собственным? Если приходится с ними сталкиваться так или иначе.

Практика предлагает нам несколько вариантов.

Первый — «адекватный».

Все отзывы не имеют смысла, кроме отзыва тех, кто дает деньги.

— Дает государство деньги на фильм про героев-разведчиков — значит, только это мнение важно.

— Прет народ на «Любовь-морковь» — значит, народ прав.

— Требуют, чтобы в «Белой гвардии» не было ничего про ненависть Булгакова к желто-голубому, — убрать.

— Дали приз за «Овсянок» — знают, что делают.

— Требует Эрнст, чтобы в фильме был Безруков, а на Новый год Галкин, — Костя прав, и всё!

— Хочет Запад про ужасную Россию — их есть у нас! А нет — быстро сделаем.

— Говорит «XX век—Фокс», что у Онегина и Татьяны должен быть секс, — будет стоять!

Остальные отзывы стоит обнулять.

(*Список фамилий. Преимущества позиции. Недостатки ея. Техтребования к персонажу для использования этой позиции.*)

Второй подход — «затратный».

Реагировать на всё подряд. Объяснять или оправдываться.

— Сапожник выживет! Точно говорю. Приедет «скорая», руку ему починят и будет лучше прежней, и девушка эта в разноцветных чулках выйдет за него замуж и переселится к нему в подвал, и будут у них дети.

— Нет, мы не спиз*или танец с туфельками у Чаплина. Это моя жена Настя так с ребенком играла! Это она спиз*ила у Чаплина, а я у нее спиз*ил! Я про Чаплина не знал! Потому что на просмотры во ВГИК не ходил — работал в Китае.

— Там должно было быть написано не «Оля-сиська», а «Оля — пиз*а!» Но правила наши запрещают. Fuck — можно, а пиз*а — нельзя.

— Креветка — это метафора! Человек в футляре, в условиях. В кино метафора позволительна. Честно. Это не значит, что он правда такой. Нет, ну может, и есть такой где, но вообще ведь... а Дамблдор — вообще гей! И смотрим же! А глухонемой и невозможность говорить о любви — это типа аллегория, понимаете? Раньше Фемида была слепой, а нынче Купидон без языка. Дамблдор — пидор тоже потому, что это символ. И нашим и вашим. Наверное.

За Роулинг отвечать не буду.

Это подход не умный, но свои прелести в нем есть. Прилично съедает время, но обеспечивает занятость и хохот либо занятость и беспощадную войну, чем, в свою очередь, продлевает жизнь.

(Список фамилий. Преимущества позиции. Недостатки. Техтребования к персонажу.)

Есть третий подход — «задрот».

Делать вид, что не читал.

Типа «я не знаю, что там в ваших интернетах понаписали. У меня компьютера нет. Со мной техника не дружит».

Либо: «Я очень, очень, очень занятой человек. У меня Спилберг на проводе, советуется».

(*Список фамилий. Преимущества позиции. Недостатки. Техтребования к персонажу.*)

Есть четвертый — «прекрасный».

— Да кто это такие, чтобы про меня, великого, вообще так говорить? Глупцы! Толпа! Неучи! Бездари!

Этот подход обеспечивает работой журналистов, и подобный человек жертвует собой ради того, чтобы обществу было что обсуждать.

Но требует либо безупречной репутации заслуженного Е*аната и соответствующей внешности, либо выслуги лет и формального подтверждения какой-нибудь медалькой «за 25 лет безупречной службы в искусстве».

(Список фамилий. Преимущества позиции. Недостатки. Техтребования к персонажу.)

Пятый вариант — «отшельник». Это «прекрасный» наоборот.

То есть Е*анатом тебя считают, но на контакт ты не идешь. Сидишь в келье, противостоишь всему миру и Злу с большой буквы своим пером и творишь. Если достают, отгавкиваешься либо молча уходишь.

(Список фамилий. Преимущества позиции. Недостатки. Техтребования к персонажу.)

Шестой — «виноватый».

«Извините меня, за то, что я такой», — просит подобный творец и видом, и словом город и мир. Он считает себя виноватым в том, что сделал это. И его застукали. Он отчетливо осознает, что не должен был. *Оно* само!

Довольно редкий, коллекционный экземпляр, встреченный мною пару раз.

Художница К.С. Которая делала рукописную Библию под псалмы в подвале полтора года. Соблюдая все посты, и воздержания, и заветы. Но периодически обнаруживала себя за тем, что рисует порнографические открытки. Рука сама рисовала. Она даже не помнила, как и когда это происходило. Но уничтожить не хватало сил. Что-то сожгла, но рисовалось снова. Страшно мучилась и в конце концов таки сбрендила.

И второй — тренер мой Сашка. Он писал стихи, которых очень стеснялся. Точнее, они сами писались.

Мы с приятелем живем...
Химки, Тушино е*ем.

Сашка не сбрендил.

Стихи писаться продолжают.

(Преимущества позиции. Недостатки. Техтребования к персонажу.)

Седьмой — нацепить на себя образ созданного персонажа. Как, например, это часто происходит с артистами, сыгравшими какую-то мужественную роль.

(Список фамилий. Преимущества позиции. Недостатки. Техтребования к персонажу.)

Восьмой — когда образ созданного персонажа сам нацепляется на тебя и ты от него не избавишься. Как это было в случае с Тортиллой, Мюллером, Мулей, Алисой Селезневой.

В данном случае твой истинный образ любого из семи описанных выше типов появляется после вынужденного.

(Список фамилий и реакций. Преимущества позиции. Недостатки. Техтребования к персонажу.)

Возможно, реестр этот не полный, но пока единственный, и приведен он для того, чтобы все вы, граждане творцы, понимали: рано или поздно вы сами выбираете, как отвечаете за то, что делаете, либо то, что вы сделали, само назначает этот способ.

Это обусловлено биологическим законом редукции.

«Все, что может быть достигнуто меньшими усилиями, будет достигаться меньшими усилиями».

Вы не можете каждый раз, когда сталкиваетесь с мнением, заново пытаться выработать свое отношение к нему. Это слишком затратно.

И с этого момента становитесь заложником своего образа.

Как некий шаблон, принятый однажды образ позволяет быстрее ориентироваться в изменяющейся среде.

Застал тебя поклонник или враг посередине бассейна и начал высказываться. Ты ему улыбнулся, сказал: идите нах — и плыви себе дальше. А если у тебя в голове не будет этой устойчивой и привычной реакции, то можно и утонуть от перегрузки мозга и психики.

Каждый из вас должен иметь в виду, что отвечает не за себя сейчас, а за себя того, кто написал, что его лирический герой сосал у негра двадцать лет назад, как это и происходит в случае с Эдуардом Лимоновым. Публику учат читать на несколько лет раньше, чем объясняют, кто такой лирический герой. И не все способны понять, что такое метафора. И что если два человека целуются на экране — не обязательно у них правда любовь. И если у кого-то правда любовь, не обязательно они будут целоваться на экране.

И если у Куросавы появляется одинокий самурай на экране, он появляется как ронин, бандит, а вовсе не как одинокий рыцарь Львиное Сердце, несмотря на всего Вальтера Скотта.

И если вы этого не знали до, то и не поймете о чем вообще снято.

В фильме «Прощай, моя наложница» есть сцена: ребенок, мальчик, которого насильно обучают «китайской опере», сбегает из школы, чтобы посмотреть выступление знаменитых артистов. Он смотрит на них и плачет.

Его спрашивают: почему ты плачешь? Это же театр. На что мальчик говорит: какие прекрасные артисты. Как много, значит, их били, пока они стали такими.

Рассказываю военную тайну.

У фильмов и сериалов бывает *всего* (!) два сюжета.

Об этом все критики знают, но не говорят. Почему? Ну потому что это заговор критиков. Врачи вот, например, тоже не говорят, что птичий грипп — фигня. А ветеринары — что кормить «Педигри» нельзя. А политики... в общем, у всех свои заговоры против всех.

Те, кто знает, молчат. Это тайна. Тайны сплачивают одни группы людей против других.

Я человек безрассудный и ща всех сдам.

Большинство фильмов на самом деле про деньги.

Их видно сразу. На любой минуте.

Включаешь, и сразу понятно: режиссер хочет денег. Актер хочет денег. Оператор хочет денег. Ну а продюсеру положено, но тут есть варианты. Иногда продюсер денег не хочет. Это когда он уже на этапе запуска бюджетное бабло пошерил и оставил себе что хотел.

Это тоже видно на любой минуте.

А вторая категория фильмов — про высказывание. Включаешь на любой минуте — и понятно.

Режиссер хотел всем сказать...

Или сценарист всем хотел сказать...

Или инвестор хотел, чтобы все знали, что...

Причем самое распространенное продолжение во втором случае у режиссеров такое: хотел сказать, что... забыл, что хотел сказать.

А у артистов еще бывает ответ: хотел сказать, что я оху*тельный артист. Или красивый. Или оху*тельный и красивый.

У сценаристов самый распространенный ответ во втором случае: хотел сказать, что я самый умный. (ВПС, например, всегда использует именно этот сюжет.)

А критики — они все знают, но скрывают. Чем больше слов, тем больше гонорар.

Почему я работаю сценаристом?

1. Это несложно. Самая легкая из всех работ, на которых я работал.

2. За это хорошо платят, если ты соображаешь чуть больше чем продюсеры, что несложно. Любой, кто работал продавцом в ларьке, знает больше наших продюсеров. Если вы не работали до — сходите на пару месяцев сейчас. Окупится.

3. Не надо работать в коллективе, коллективом и над коллективом. Сиди себе один, по клаве стучи.

4. Рабочее место носится с собой в сумке.

5. Можно не носить костюм. Можно вообще ничего не носить, кроме сумки с рабочим местом.

6. Математиком работают до сорока, а потом всё. А писаками — пока жив.

7. Не надо никого убивать в реальности, зато сколько хошь можешь мочкануть на бумаге.

8. Всегда найдется пара человек, которым понравится то, что ты написал. Даже если все остальные вообще не поймут, о чем ты.

9. Если скучно, можно сходить потусоваться на какую-нибудь премьеру. Там же можно и поесть.

10. Можно целовать в щеки актрис. Если скучно, а на фуршете уже всё съели.

11. Многие люди любят кино, непонятно почему. Можно этим пользоваться. Например, в разговоре с гаишниками.

12. Родителям и родственникам приятно видеть тебя шагающим по красной дорожке. Типа вроде можно гордиться.

13. Можно спать когда хочешь.

14. Туда, куда все стремятся на курорт, мы ездим в командировку.

15. Можно быть любопытным и не стыдиться того. Это как поп или психолог, только нет ни врачебной тайны, ни тайны исповеди. Я ж не для себя, а для дела.

16. По той же причине ты можешь беззастенчиво манипулировать персонажами и зрителями. Хошь — тирань их всяко разно, хошь — мордой по столу вози или делись тайными знаниями, хошь — подмигивай и заигрывай и объясняйся в любви, а уж обманывать — с первого слова нужно. Такая профессия! Все можно. Вообще всё. Хоть про динозавров на Луне, хоть про маньяков в подземельях Вашингтона.

17. Можно месяцами ничего не делать и всем говорить, что вынашиваешь грандиозный план. Что удивительно: план действительно однажды появляется. И грандиозный. Сам по себе. Попробуйте полгода ничего не делать — сами удивитесь, что может в голову прийти.

Даже если это ограбление банка, проще написать сценарий, чем его ограбить. Так рождается добрая половина фильмов.

Злая половина фильмов рождается, когда работы слишком много. Это когда ты согласился и там, и там, и там, и там, твердо зная, что отваливается четыре проекта из пяти. А потом раз, и никто не отвалился, а ты уже все пообещал.

Вот тут наступает пипец. Но в эту тяжелую годину я вспоминаю, что значит быть водолазом, или кинологом, или сантехником, или менеджером. И улыбаюсь. Потому что этот пипец — это маленький такой пиз*ец.

А вообще, сценаристом быть оху*тельно.

ПОЛ ЛАВЕРТИ

Слушать и слышать

Дэйв Кэлхоун. Сначала хочу поговорить о фильме «Операция «Ярость призрака» (Operation Phantom Fury), повествующем о второй битве за Фаллуджу. Вы написали сценарий этой короткометражной картины в 10-летнюю годовщину со дня трагедии 11 сентября. Почему решили писать именно об этом? Просто из потребности выговориться, облегчить душу?

Фрагменты лекции, прочитанной известным сценаристом Полом Лаверти в рамках серии лекций и мастер-классов Британской академии кино и телевизионных искусств (BAFTA). Модератор мастер-класса Дэйв Кэлхоун

Пол Лаверти. Да, думаю, так. Некоторое время назад один театр поинтересовался, нет ли у меня идей для какого-нибудь короткого сценария. Работая над сценарием «Ирландского маршрута», я наткнулся на ужасающие фотографии. Я слышал страшные истории о детях, рождавшихся с двумя, тремя головами, эти образы преследовали меня, я не мог избавиться от них и написал короткий сценарий обо всем этом кошмаре. Из театра мне так и не ответили. Когда стартовал проект, посвященный 11 сентября, я явно ощутил потребность послать свою работу тем, кто занимался проектом. Затем я побеседовал с представителями BAFTA, их заинтересовала моя идея, они решили, что можно попробовать ее осуществить. Сам я в тот момент уже сомневался, стоит ли всем этим заниматься. В итоге моя подруга Энн Кэттрол из студии Sixteen Films убедила меня продолжать.

Дэйв Кэлхоун. Очевидно, этой работой вы хотели почтить память всех тех ребят, фактически детей, жизнь которых изменилась после битвы при Фаллудже, чтобы в будущем люди могли увидеть и понять, что это было. Надо отметить, вы выбрали особый ракурс, фильм получился довольно сложным и противоречивым.

Пол Лаверти. Я бы хотел дать в фильме не только образы, но и подлинные голоса тех жителей Ирака, которых снимал. Но мне было бы трудно это сделать, я как следует не понимал ни их культуру, ни язык. Возникали ограничения, может, все дело в недостатке у меня воображения, может, в том, что я не мог проникнуть в культуру этого народа. Поэтому я искал опору в чем-то более знакомом. Я действительно очень хотел, можно сказать, спроецировать действие на будущее, поскольку считаю, что сейчас делается все, чтобы стереть эту войну из сознания и памяти людей.

Работая над «Ирландским маршрутом», мы выслушали множество историй о том, как люди устали от войны в Ираке. Но мы с интересом слушали эти рассказы. Недавно, перед конференцией, организованной партией лейбористов, Дуглас Александр заявил, что эта война бросила тень на партию. Но партия ведет себя так, словно она сама стала жертвой войны и старается поскорее забыть о ней. Есть лишь один способ выйти из тени — пролить свет на происходящее. А это значит заставить людей, развязавших войну, которая унесла более миллиона жизней, нести ответственность. Никто, кстати, никогда не называет точное число погибших.

Что еще важнее, многие ребята — ветераны войны в Ираке сейчас живы. Они борются изо всех сил, пытаясь жить нормальной жизнью. Их родители тоже страдают. Этим людям не оказывают никакой поддержки. Так что, по меньшей мере, всем этим ни в чем не повинным людям следует выплатить какие-то компенсации за причиненные страдания.

О солдатах, выполняющих за нас грязную работу, тоже часто забывают. Поэтому для меня было крайне важно спроецировать все это на будущее, запечатлеть этот ужас; эта история будет продолжаться из поколения в поколение, но многие предпочитают забыть, просто не думать о ней.

Дэйв Кэлхоун. Вы часто исследуете именно забытые события, неизученные; эти мотивы проходят красной нитью через ваше творчество.

Пол Лаверти. Через наше с Кеном Лоучем. Конкретно эту работу я делал один, но обычно мы работаем вместе с Кеном на всех этапах, и нам также помогают наши коллеги из Sixteen Films.

Дэйв Кэлхоун. Думаю, стоит кратко напомнить слушателям вашу биографию, это даст им некий бэкграунд и поможет лучше понять вас, а также разобраться в ваших приоритетах. Вы родом из Шотландии, много путешествовали, жили и работали в Европе, Южной Америке и США, а сейчас живете в Испании.

Вы также учились на юриста, в 1980-е годы работали в организации по защите прав человека в Никарагуа, и я знаю, что там и в других странах Центральной Америки вы сталкивались с войной лицом к лицу. Можно ли сказать,

что именно опыт тех лет и пережитые эмоции пробудили желание и потребность рассказывать истории? Что вы таким образом хотели как-то осмыслить этот опыт?

Пол Лаверти. Да, но на самом деле все вышло случайно. Я рад, что вы спросили об этом. В 80-е, когда я был в Никарагуа, там были многие из тех, кто несет ответственность и за нынешнюю войну. Там я встретился с ними впервые. Джон Негропонте, Ричард Перле, все те неоконсерваторы, объединявшиеся вокруг Рейгана и Джорджа Буша-старшего. Многие из них сотрудничали с Бушем-младшим в период, когда велась эта война.

Конечно, это может свести с ума: ты видишь, что они делают это снова, сеют вокруг себя горе и смерть, и все это сходит им с рук. Разумеется, все это делалось не без помощи Блэра. Он помогал им, можно сказать, сам во всем участвовал. И эти люди вновь остались безнаказанными. Все это кажется безумием. Думаю, мы можем вынести урок из опыта аргентинцев, из всей грязной войны 80-х. Они никогда не сдавались, несмотря на решительное желание других забыть о ней, на амнистии и на то, что богатые и власть имущие прятались и тоже оставались безнаказанными. Они продолжали бороться. Совсем недавно они засадили в тюрьму некоторых высокопоставленных генералов и экс-президента, тридцать лет спустя. Думаю, именно так и стоит поступать с такими людьми, это единственный способ остановить их.

Думаю, у нас есть обязательства. Я говорю это не просто так. Если изучить все те фантастические отчеты, составленные организацией «Наблюдение за правами человека», — дела, составленные против Буша и всех тех, кто вновь развязал войну и творил насилие, — в них говорится, что всего этого более чем достаточно для предъявления обвинений в уголовных преступлениях. Я считаю, нужно начинать преследовать их, вместо того чтобы прославлять их, представлять как посланцев мира, давать им право голоса и способствовать их обогащению. Мы должны как следует изучить их деятельность и ее последствия, заставить их отвечать за все это, иначе все повторится вновь.

Дэйв Кэлхоун. Опыт вашей работы в Никарагуа во многом отразился в вашем первом сценарии «Песня Карлы», по которому Кен Лоуч снял фильм в 1996 году. Почему вы решили отразить свой опыт именно в кино? Вы получили юридическое образование, работали в организациях по защите прав человека, много путешествовали по работе. Почему не журналистика, не книги, пьесы или поэзия, почему вы обратились именно к кинематографу?

Пол Лаверти. В период моего пребывания в Никарагуа я много писал. И мне до смерти надоело писать отчеты и статьи, казалось, художественная проза позволит выйти на некий иной уровень, открыть новые возможности. В своей наивности я полагал, что именно кино поможет обратиться к наиболее широкой аудитории. Написать книгу казалось гораздо более трудной задачей. Я вернулся из Никарагуа, пробыв там три года, и мне очень повезло. Я просто написал Кену. Он ответил, что, если я буду в Лондоне, могу зайти к нему на чашку чая. Я встретился с ним, и он искренне заинтересовался моей идеей.

Его совершенно не волновало, писал ли я раньше сценарии, знал ли что-нибудь о киноиндустрии — а я о ней ничего не знал, — просто сказал, чтобы я попробовал написать несколько сцен. Он признал, что это рискованная затея. Вскоре первая половина сценария «Песни Карлы» была готова. Однако с момента написания сценария до начала съемок прошло довольно много времени, поскольку в то время Кен уже работал над несколькими проектами с замечательным сценаристом Джимом Алленом, и мой сценарий пролежал около пяти лет, прежде чем мы взялись за него.

Дэйв Кэлхоун. Вы обратились именно к Лоучу, поскольку видели его фильмы и надеялись найти в нем родственную душу, рассчитывали, что именно с ним сможете поделиться своим опытом?

Пол Лаверти. Да, мне всегда очень нравились его картины. Я также читал его интервью, мне были известны его взгляды. А когда мы встретились лично, он показался мне очень открытым и заинтересованным.

Дэйв Кэлхоун. После «Песни Карлы» вы создали двенадцать или тринадцать сценариев полнометражных фильмов, десять из которых были сняты Кеном Лоучем. «Песня Карлы» была вашей первой совместной работой, затем в 1998-м вы сделали «Меня зовут Джо». В главной роли снялся Питер Муллан; его герой — алкоголик, пытающийся избавиться от пагубной зависимости и наладить свою жизнь в Глазго. У него завязывается роман с женщиной, но их отношения очень непрочны. Он также пытается наладить дружеские отношения с людьми.

Пол Лаверти. Я вдруг вспомнил один случай в Глазго. Как-то мы с Кеном встретились, чтобы поработать над сценарием, пошли посидеть в кафе. Был уже вечер, и многие подвыпившие выходили из баров. Мы проходили мимо одного заведения и увидели какого-то пьяного здоровяка, он пристально смотрел на нас, словно собирался наброситься. Он подлетел к Кену и спросил: «Ты — Кен Лоуч?» А в городе в то время было много оранжистов и лоялистов, которые были, мягко говоря, недовольны картинами «Тайный план» и «Ветер, что колышет вереск».

Кен немного испугался, отшатнулся от него и сказал: «Да, это я». И тут парень говорит: «Черт, я люблю тебя». Он схватил Кена, крепко обнял его и поцеловал, а потом ушел. Я скучаю по Глазго, по тем безумствам, что там творятся. К тому же там мы работали с удивительными людьми, которые помогали нам с Кеном и не раз спасали меня. В частности, с великолепным редактором Роджером Смитом, который сыграл огромную роль в нашей работе.

Дэйв Кэлхоун. В Глазго есть нечто, что неизменно притягивает вас, нечто, чего нет в других городах, именно поэтому вы много пишете о нем и делаете его местом действия ваших историй?

Пол Лаверти. В этом городе кипит жизнь. Не хочу излишне его романтизировать, конечно, то же можно сказать и о других городах, например о Ливерпуле. Может, эта особая энергетика присуща портовым городам, там всегда творятся какие-то сумасшедшие вещи.

Дэйв Кэлхоун. Действие многих фильмов происходит в Глазго — «Меня зовут Джо», «Милые шестнадцать лет», «Прощальный поцелуй», отчасти «Песня Карлы», а также вашей последней на сегодня картины «Доля ангелов». Можно ли сказать, что герои, живущие в Глазго, вам особенно близки, что вам легче и проще работать, потому что вы ощущаете некое родство с ними?

Пол Лаверти. Конечно, намного легче. Полагаю, мне еще и крупно повезло. Кен всегда помогал мне в работе. Мы снимали в Лос-Анджелесе, в Никарагуа и других местах, и я всегда с уважением отношусь к культурным и прочим особенностям, присущим людям в разных городах и странах. У жителей Мехико, Лос-Анджелеса и, скажем, Кампесино в Никарагуа совершенно разные взгляды на жизнь. Различия порой кардинальны, и все нюансы требуют особого внимания, приходится усердно работать, учиться слушать и слышать. И все равно никогда не удается точно уловить все тонкости этой иной, чужой тебе жизни. С Глазго другое дело, это знакомая мне естественная среда, ее ритм — мой ритм, поэтому, конечно, работать там мне гораздо проще.

Никогда не забуду тот день, когда сел писать сценарий «Меня зовут Джо». Я смотрел на чистый лист, и меня охватывало радостное возбуждение, потому что я чувствовал, что этот герой заведет нас в какие-то неведомые, даже опасные закоулки, в нем была какая-то тревога. Я сразу полюбил этот персонаж, с того момента, как он зародился у меня в сознании. Джо, участвуя в программе реабилитации алкоголиков, проходит программу «12 шагов», в ней меня почему-то особенно привлекает четвертый шаг, на котором человек должен «глубоко и бесстрашно оценить себя и свою жизнь с нравственной точки зрения». Есть в этом что-то глубоко сущностное.

В общем, начиная работу, никогда не знаешь точно, куда заведет тебя та или иная история, только чувствуешь, что вместе с героями отправляешься

в некое путешествие, и мне нравится чувство приятной тревоги, волнение, которое испытываешь перед лицом неизвестности.

Дэйв Кэлхоун. Фильм начинается со сцены собрания Общества анонимных алкоголиков. Что вы хотели сказать о Джо в этой сцене? Сначала мы даже не видим его, только слышим его голос, пока идут начальные титры.

Пол Лаверти. С самого начала, с первых фраз возникает некая тревога, в словах «Меня зовут Джо, и я алкоголик» словно слышится тиканье бомбы. Зритель задается вопросом, что же будет с героем дальше. Известно, что у него до-

«Хлеб и розы», автор сценария Пол Лаверти, режиссер Кен Лоуч

вольно беспорядочное прошлое, что в его жизни, возможно, были «пробелы», что он фактически потерял пять-шесть, а может, и десять или двадцать лет жизни. И теперь, когда наконец протрезвел, он начинает потихоньку вспоминать все, прошлое выплывает на поверхность.

Тут много нюансов. Вы слышите «тиканье бомбы». Чувствуете, что перед вами человек, который старается вернуться к жизни; вы на его стороне. Иногда возможен и такой вариант. В других фильмах, как, скажем, «Это свободный мир», герои одновременно отталкивающие и притягательные: с одной стороны, они вызывают презрение, с другой — сочувствие и понимание. Герой Джо вызывает сочувствие, ему сопереживаешь и вместе с тем ощущаешь какое-то беспокойство, предчувствуешь трудности, проблемы, которые ожидают его вскоре. Мне кажется, это напряжение, возникающее уже в самом начале, очень важно для восприятия картины в целом.

Дэйв Кэлхоун. Как возник этот персонаж? Я знаю, что, разрабатывая тему для сценария, вы предпочитаете не замыкаться в себе, напротив, много беседуете с людьми, вам важно слышать разные голоса, фиксировать живые диалоги. Работая над картиной, в основе которой реальные исторические события, вы, разумеется, проводите соответствующее исследование, изучаете материал. В случае с «Меня зовут Джо» центральным был именно персонаж, вокруг которого выстроилась история, или же вы пришли к нему, исследуя какую-то другую тему?

Пол Лаверти. Сейчас я уже не помню. Иногда герой просто возникает в голове, это происходит само собой. Я действительно общаюсь с множеством разных людей, говорю с ними, слушаю их. Думаю, слушать людей крайне важно, хотя авторы часто не придают должного значения этому процессу. Да и лю-

ди вообще зачастую его недооценивают. Люди любят говорить о своей жизни. Когда пишешь сценарий, пытаешься осмыслить мир с точки зрения другого человека. Обычно ведь воспринимаешь мир только со своей позиции, и если попытаться взглянуть на него иначе, просто слушая других, можно узнать много удивительного, почерпнуть массу новых идей.

Не думаю, что можно написать сценарий, просто скопировав какие-то сцены, увиденные или подслушанные на улице. Но общение с реальным миром дает много полезной информации, порождает новые идеи. Можно многое почерпнуть в общении с ребенком, с представителем другой культуры, носителем другого языка, просто с человеком противоположного пола, с тем, кто намного старше или намного младше тебя; с жителем другой страны, у которого просто совершенно иной взгляд на мир, чем у тебя. И порой в ходе бесед с ними происходит нечто абсолютно поразительное. Мне все это действительно очень нравится. Но когда дело доходит до создания персонажа, я никогда не копирую его один в один с какого-то реального человека, по крайней мере, сознательно. Скорее «подворовываю», заимствую какие-то черты и особенности характера того или иного человека. Но когда зародился персонаж Джо, я сразу почувствовал, что хорошо знаю его.

Дэйв Кэлхоун. Все эти люди, встречи придают вам уверенности, запускают ваше воображение, помогают впоследствии погрузиться в мир вымысла, реальности художественной? Даже если вы и не копируете реальные беседы или людей, с которыми встречались в жизни, сам факт общения с ними, осознание того, что у вас в голове уже есть некий «склад» информации, помогает вам продвигаться в работе?

Пол Лаверти. Да. Например, героиня фильма «Хлеб и розы» работает уборщицей, хотя этот факт не так уж важен для сюжета. Но изобразить те условия, ту атмосферу, в которой трудятся она и ее коллеги, я смог лишь потому, что сам был в Тихуане и Хуаресе, видел, где и как работают там люди. И дело тут даже не столько в том, что это другая культура, другой язык; сам факт того, что я своими глазами видел эти места, говорил с людьми, работающими в разных условиях, придавал мне уверенности в работе над сценарием.

Это было поистине удивительное путешествие. Мы ездили в Тихуану, Хуарес и другие города, расположенные вдоль границы Мексики с США, где находится множество фабрик, так называемых макиладор, там производят товары из американских деталей для последующего экспорта обратно в США. Что удивительно, все они оборудованы по последнему слову техники. Я был на заводе, где производят великолепные запчасти для автомобилей «Форд». Встречался с представителями некоторых общественных организаций. Я видел, как живут рабочие этих фабрик. А живут они в деревянных контейнерах, в которых все эти чудесные механизмы доставляются из США. Они работают сутками, их дети полностью предоставлены самим себе, просто шатаются без дела. Это некий эксперимент по внедрению абсолютного, ни с чем не сравнимого по бесчеловечности и жестокости капитализма. Все просто: люди работают, а потом их отправляют на свалку. Никакой инфраструктуры, абсолютно ничего, так что отчасти неудивительно, что в этих городах одно безумие порождает другое. Каждый год вдоль границы Хуареса совершается множество убийств, погибают тысячи женщин.

Люди там тяжело трудятся, работают по две смены без перерывов, а в выходные буквально сходят с ума. Напиваются до беспамятства. Часто, когда денег не хватает, женщины занимаются проституцией. Увидев все это, вглядевшись в лица людей, поговорив с ними, я обрел некоторую уверенность, решил попытаться отразить все это в сценарии, чтобы в каком-то смысле дать этим людям высказаться. Я очень доволен тем, как Кен решил некоторые сцены фильма. Актрисе Пилар Падилье он не дал сценарий, так что многие сцены были полностью сымпровизированы.

Дэйв Кэлхоун. Думаю, вы понимали, что такой подход оправдан. Когда мы видим, как реагирует героиня в каждой ситуации, нельзя представить себе бо-

лее естественной, искренней реакции, особенно ярко это проявляется в эпизодах, где мы наблюдаем ее отношения со старшей сестрой.

В одной из сцен мы видим, как меняется образ старшей сестры, Розы. Зритель, успевший сформировать некое мнение о ней, начинает понимать, что оно неверно, что все не так однозначно, все предрассудки растворяются. Он оказывается в замешательстве, не знает, что думать, вы выводите его на новую, неизведанную территорию. Насколько важно для вас то, что герои по ходу развития сюжета постоянно меняются, противоречат сами себе, поражая и зрителей, и вас как сценариста?

Пол Лаверти. Я рад, что вы спросили об этом, это действительно невероятно важный аспект — для всех нас, кто работает в Sixteen Films. До того как мы начали снимать сцену ссоры между сестрами, мы, зная, что у Пилар нет сценария, предполагали, что она будет реагировать иначе. Закончив сцену, мы все переглянулись и засмеялись, потому что все вышло совсем не так, как было прописано в сценарии, но гораздо более убедительно и правдиво, и мы даже решили пропустить следующую сцену. Возвращаясь к вашему вопросу: та противоречивость, изменчивость, о которой вы говорите, — это именно то, чего мы стараемся достичь в нашей работе, своего рода основа всего. Нас часто упрекают за якобы пропагандистский подход. Но мы не пытаемся загнать мир в какие-то узкие рамки, воспринимать его упрощенно.

Мне нравится высказывание Оскара Уайльда о том, что «правда редко бывает чистой и никогда не бывает простой». Она всегда неоднородна, запутанна. Фильм «Хлеб и розы» основан на реальных событиях, на истории о том, как женщины решили организовать кампанию «Справедливость для уборщиков», создали профсоюз и добились некоторых успехов. Роза, старшая сестра Майи, — сильная героиня. Она ни за что не извиняется, не скрывает, что категорически против идеи профсоюза. Та жизнь, те условия, в которых она жила, заставили ее во многом разочароваться, она не верит в саму возможность солидарности, взаимопомощи. Жизнь слишком сильно ее ранила.

В этом вся прелесть драмы — можно погрузиться в исследование человеческой натуры, ее особенностей и противоречий. Именно это для нас самое важное. Чем сложнее, тем интереснее — так устроена сама жизнь. Она не проста. То же мы пытались сделать в картине «Это свободный мир»: мы понимаем, почему главная героиня так жестока, мстительна. Мы рассматриваем героев во всей их сложности. И это гораздо интереснее, чем просто замалчивать какие-то вещи, которым нельзя найти простого объяснения.

Дэйв Кэлхоун. Можно ли сказать, что, делая картины «Хлеб и розы» и «Это свободный мир», вы надеялись, что зрители, даже если не разделяют позицию героинь, все же услышат их мнения, узнают об их жизни, их опыте, возможно, поймут их и не осудят, не обвинят, а задумаются о более широких причинах, сформировавших отношение этих женщин к миру, к жизни, к людям.

Пол Лаверти. Героиня «Хлеба и роз» такова, поскольку провела свое детство и юность в Хуаресе и Тихуане. Не все женщины там занимались проституцией, но многие фактически были вынуждены прибегнуть к этому способу заработка. Могу сказать, что в наших фильмах нас всегда интересует именно этот аспект: то, как внешний мир вторгается в жизнь человека. А происходит именно это. Тут играет роль множество факторов: где он живет, его социальное положение, образование, профессия родителей. Все это очень сложно, запутанно, у каждого человека своя уникальная история. Но очевидно, что мы все живем в неких условиях, которые влияют на нас, как бы обрамляют историю нашей жизни, есть внешний мир, который врывается в наш личный мирок, зачастую меняя его «архитектуру».

Если человек оказывается в непривычных для него обстоятельствах, что с ним происходит? Взгляните на Джо. Он работает там, где работает, только потому, что его возможности выбора ограничены. Или юный Лиам из фильма «Милые шестнадцать лет». Когда мы разрабатываем сюжет, продумываем историю, ключевой вопрос для нас — где, в какой реальности существуют на-

ши герои? Мы должны быть последовательными, реалистично смотреть на вещи, понимать, какие обстоятельства и условия определяют жизнь героев. Если это удается с одним персонажем, зачастую затем возникает волновой эффект и мы пытаемся понять других героев, осознать, что влияет на их жизнь и почему они стали теми, кем стали.

Дэйв Кэлхоун. Вы сказали, что вас и ваших коллег часто обвиняют в пропагандизме. Считаете ли вы, что такая реакция неизбежна, если авторы пытаются говорить «неудобные» вещи, озвучивать то, о чем другие молчат, и к тому же делать это с вызовом, даже агрессивно?

Пол Лаверти. Если удается добиться определенных успехов и фильм доходит до большого экрана — это уже большая удача, даже своего рода привилегия. Всегда нужно быть готовым к тому, что картина может породить споры. Мы только рады этому, нам это нравится. Возможно, именно поэтому мы и делаем кино.

Дэйв Кэлхоун. Хотелось бы поговорить о фильме «Они продают даже дождь», снятый вашей женой, испанским режиссером Исиар Больяин. Картина снималась в Боливии в 2009-м, примерно в то же время, когда вы работали над «Ирландским маршрутом». Стоит сказать, что изначально вы планировали сделать историческую драму о прибытии Колумба в Новый Свет. В ходе работы над сценарием вы размышляли, как лучше рассказать эту историю, и в итоге получился фильм о режиссерах, снимающих в Боливии кино о Колумбе. Они выбрали Боливию, поскольку съемки там обходятся дешево, — так затрагивается и тема этики кинопроизводства. Другой важный момент — в период съемок, описываемых в картине, в 2000 году, в стране разразилась настоящая война, жители городов устраивали акции протеста против приватизации водных ресурсов.

Пол Лаверти. Да, это история об одержимом режиссере, который непременно хочет снять картину о Колумбе, о событиях, происшедших пятьсот лет назад. Сначала я написал сценарий исторического фильма, но с ним возникла масса проблем. Может, мне стоило обратиться за помощью к Кену и Роджеру, тогда эта работа, возможно, не отняла бы у меня десять лет. Когда пытаешься снять фильм о событиях пятисотлетней давности, неизбежно сталкиваешься с множеством препятствий, проблемами исторической правды, достоверности. А дьявол, как известно, кроется в деталях.

Племена таино были фактически уничтожены. Их языка больше не существует. Даже испанский язык значительно изменился за это время. Кино может быть лицемерным, откровенно лживым. И мы подумали, что стоит попытаться перенести действие в XX век, интерпретировать эту историю через призму современного сознания; подумали, что это может помочь нам найти, раскрыть какие-то новые ракурсы, детали, а также, возможно, получить какую-то интересную реакцию аудитории.

Эта картина посвящена памяти нашего удивительного друга Хоуарда Зинна, который помогал мне в исследованиях исторического материала. Он умер за два месяца до окончания работы над фильмом. Он также написал замечательную книгу «Народная история США», это действительно блестящая книга. Каждый раз, когда я вижу фрагменты этой картины, я вспоминаю Хоуарда.

Дэйв Кэлхоун. Герои двух картин говорят преимущественно на испанском языке. Ранее вы сказали, что наиболее комфортно и легко вам работать с персонажами из Глазго, вам близок их диалект, их культура, образ мышления и прочее. Легко ли вам писать сценарии на испанском? Или это совершенно иной процесс, к которому у вас особый подход? Требуется ли вам помощь других в этой работе или вы предпочитаете работать в соавторстве с кем-то? Мне интересно, как вы работали над персонажами обеих картин и каковы были особенности работы с испанским языком? В одном случае это язык современной Боливии, в другом — язык эмигрантов из Мексики.

Пол Лаверти. Я говорю по-испански с сильным акцентом, характерным для жителей Глазго, и, кроме того, часто использую в речи никарагуанские слова. Когда люди слышат, как я говорю по-испански, они смотрят на меня, как на инопланетянина. В том числе мои сыновья, которые постоянно меня подкалывают по этому поводу. Так что работать с этим языком мне не так уж легко, мне всегда помогали, в том числе мои соавторы. Должен честно признаться — хотя мне и стыдно, ведь я уже столько времени живу в Испании, — что сначала я написал сценарий «Они продают даже дождь» на английском. Затем Исиар перевела его на испанский, и дальше мы уже вместе перечитывали его, дорабатывали, что-то убирали, что-то меняли местами, что-то пытались усилить. Вообще, как я уже говорил, кино создается командой, многое зависит от того, насколько ты можешь полагаться на своих коллег.

Дэйв Кэлхоун. В картине «Они продают даже дождь», помимо всего прочего, вы исследуете этические аспекты кинопроизводства. Работая над сценарием, анализировали ли вы и свои собственные мысли по этому поводу? Возникали ли у вас какие-то внутренние разногласия с самим собой относительно профессии сценариста и его роли в создании фильма? Думали ли о том, верный ли вы выбрали путь и куда следует двигаться дальше, об этических аспектах вашей работы, возможно, о допущенных ошибках?

Пол Лаверти. Если фильм «работает», а я не уверен, так ли это, в нем должно раскрываться множество уровней. Мы также всегда стараемся сделать так, чтобы зритель постоянно был начеку, чтобы его внимание не ослабевало. По сути это, конечно, картина о коренном населении, снятая западными режиссерами, и это совсем иной взгляд. Честно говоря, я бы очень хотел увидеть фильм на эту тему, снятый боливийцами на языке кечуа. Ведь это они рисковали своей жизнью, борясь с теми, кто хотел отнять у них воду. Этот фильм дался нам нелегко, мы его еле закончили, но, надеюсь, мы как кинематографисты не были такими эксплуататорами, как Коста, лицемерный продюсер, один из главных героев фильма. Тем не менее я отлично понимал, что мы занимаемся именно эксплуатацией, это еще раз показывает, насколько неоднозначен кинематограф, в нем нет равноправия, кто-то имеет возможность снимать, кому-то ее никогда не получить.

Дэйв Кэлхоун. Сначала вы пытались написать сценарий исторической драмы. Почувствовали ли вы, что честнее с вашей стороны будет отстраниться от исторического материала, выстроив сюжет вокруг истории о съемках фильма?

Пол Лаверти. Это решение было продиктовано чисто практическими соображениями, вообще-то мне не очень интересны фильмы о съемках фильмов. Для нас это был способ взглянуть с разных ракурсов на события пятисотлетней давности. Актеры спорят друг с другом о той или иной роли, выбирают разные подходы, и уже это само по себе ставит под сомнение само понятие об объективности в истории, сам факт возможности выбора, проведения некоей селекции, показывает, что нет никакой объективности. Режиссер выбирает главные и второстепенные персонажи, наделяет их какими-то качествами, что-то утрирует, что-то сводит на нет, так что, мне кажется, говорить о какой-либо объективности — нонсенс, и в фильме мы также старались поиграть с этой темой.

Я долго бился над исторической частью сценария, постоянно был недоволен написанным, бесконечно все переделывал, порой мне казалось, что все потеряно и вся наша затея провалится. И лишь одно поддерживало меня, заставляло продолжать работу. Это было первое письмо Колумба королю и королеве Испании. Первая весть из Нового Света — Старому Свету. В нем он писал: «...Имея в распоряжении всего пятьдесят человек, мы смогли поработить этот народ, заставить его выполнять наши требования».

Это он написал после того, как испанцы, отметив доброту, радушие и смирение местного населения, приняли от него дары, пищу. В самом конце письма Колумб пишет удивительную вещь: «Они забывают, что еще ни один из испанских государей никогда не приобретал земель вне пределов своей страны,

и только ныне Ваши Высочества владеют другим миром, который приведет к возвеличению нашей святой веры и откуда можно будет извлечь столько выгод, что хотя и не отправлены были до сих пор суда, груженные золотом, однако же достаточно убедительные свидетельства указывают, что в скором времени выгоды эти скажутся в еще большей мере». По-моему, просто поразительно, как человек всегда ищет оправдание своему стремлению извлечь выгоду. За эти пятьсот лет мы, конечно, изменились, но не так уж сильно. Психология, отраженная в этом письме, действительно удивительна.

«Доля ангелов», автор сценария Пол Лаверти, режиссер Кен Лоуч

Сегодня извлечение прибыли оправдывают благами модернизации, приватизации и прочим. Людям всегда нужно найти некое моральное обязательство, которое позволит им эксплуатировать других. И, думаю, эти самые «пятьдесят человек», эта узкая прослойка «элиты»... Подумайте, где коренится финансовый кризис в США, как элиты занимались лоббированием и оказывали давление на других, чтобы ослабить государственное регулирование экономики и в итоге извлечь из этого выгоду.

Так вот мне кажется, что эти символические «пятьдесят человек» до сих пор пытаются подчинить, поработить нас, заставить подчиняться их воле. Так что было крайне интересно читать о далеких исторических событиях и сопоставлять их с современностью, с событиями, происходящими здесь и сейчас.

Дэйв Кэлхоун. В фильме, среди прочих, есть одна, на мой взгляд, очень сильная сцена. Это сцена съемок фильма. Группа актеров массовки — коренных боливийцев, — одетых в исторические костюмы, штурмует фургон полиции, приехавшей арестовать одного из артистов, причастного к беспорядкам. Это великолепная сцена, словно демонстрирующая непрерывность тирании и угнетения: борьба, начавшаяся полвека назад, продолжается и сегодня.

Как часто вы как сценарист пишете сцены под впечатлением от сильных визуальных образов, подобных этому? Что вообще для вас более первично — слово или образ? И как часто подобные мощные «картины» завладевают вашим воображением и ведут вас в работе?

Пол Лаверти. Сценарист пытается описать то, что видит. Записать то, что слышит. Прежде чем записать сцену на бумаге, он выстраивает ее в голове, проигрывает с начала до конца.

Об образах думаешь постоянно. Работая над исторической частью, я видел новостные репортажи из тех мест. Видел фактически то самое коренное население, племена таино, какими я их себе представлял, с присущими им особенностями, хотя племена эти давно истреблены. Они, по-прежнему вооруженные камнями и палками, сражаются с современной армией. Спускают собак, как и много лет назад. Только теперь борьба идет не за золото, а за воду. Я чувствовал, что эти пятьсот лет пролетели очень быстро.

Дэйв Кэлхоун. Вы также хотели поговорить об одной из ваших недавних работ — о картине «В поисках Эрика». Расскажите, почему она для вас важна. Может, вы думали, что лучше завершить лекцию на оптимистичной ноте? Конечно, зрители воспринимают этот фильм главным образом как комедию, но в нем есть еще и элементы фантастики. Можно ли сказать, что юмор, комедийные элементы играют важную роль во всех ваших сценариях? Даже в самых мрачных ваших работах всегда есть место юмору.

Пол Лаверти. Для нас с Кеном юмор и правда очень важен. Я был в Никарагуа во время войны, в Сальвадоре тоже в крайне тяжелый, мрачный период и везде встречал людей, сильных духом. Они не убиваются постоянно по поводу своих бед, не уходят с головой в проблемы. Юмор — один из способов справляться с невзгодами, но это также и нечто естественное, заложенное в человеческой природе. В ситуации, когда ты бессилен, ты всегда можешь рассмеяться, поиронизировать, пошутить над этим: на душе становится легче и положение уже не кажется бедственным. Смех — это и особое свойство разума, люди часто используют его для самозащиты. Это прекрасная часть нашей природы, и мы должны пытаться запечатлевать, отражать ее, в том числе в кино.

Дэйв Кэлхоун. Ранее мы говорили о том, как вы прислушиваетесь к голосам в вашей голове, и в данном случае вы писали от имени Эрика Кантона. Можно ли сказать, что вы, хоть и не надеялись на сотрудничество с реальным Эриком, с радостью приняли его предложение помочь вам?

Пол Лаверти. Работать с ним было очень весело, при этом он очень скромный, остроумный, проницательный. Он видел много фильмов Кена и искренне хотел поработать с ним. Эрик предложил нам новую идею, отличную от нашей, — мы сначала решили сделать фильм о преследовавшем его фанате из Лидса. Он воодушевил нас, к тому же мы оба любим футбол. Эрик оказался настоящей находкой для нас, и мы подумали, что благодаря ему сможем найти иной подход к этой истории.

Вопрос. Я бы хотел поговорить о ваших методах работы, исследования темы. Гильермо Арриага, например, говорит, что в работе он руководствуется прежде всего интуицией, неким чутьем. Он не следует никаким правилам, не проводит никаких предварительных исследований, его сценарии — это работа воображения плюс личный опыт. Расскажите немного о вашем методе, о том, как вы создаете персонажи и мир, в котором они живут. Это очень интересно, потому что ваши работы неизменно находят отклик у очень многих людей.

Пол Лаверти. Как я уже говорил, когда я иду в кино посмотреть фильм, мне прежде всего хочется с его помощью взглянуть на мир глазами другого человека, увидеть его в другом ракурсе. В каком-то смысле в этом и есть суть рассказывания историй. Нужно отвлечься от собственного опыта и способа восприятия. Именно это я и делаю. Великая радость — погрузиться в мир, увиденный чужими глазами, исследовать его, попытаться понять, что он собой представляет, открыть что-то новое. Например, я получил огромное удовольствие от общения с женщинами, когда работал над сценарием «Хлеба и роз», они все замечательные люди. Рассказали мне массу драматичных историй; многие из них рисковали жизнью, пересекая границу, бродя по пустыне.

Они добрались до Лос-Анджелеса, но там оказались крайне уязвимы. Они были нелегальными иммигрантами, их запросто могли начать жестоко эксплуатировать, пригрозив депортацией в случае сопротивления. Когда об-

щаешься с такими людьми, видишь их внутреннее богатство и какие-то человеческие качества, которые ты не мог себе и представить. Для сценариста важно зафиксировать все это, отразить это в истории, показать их жизнь.

Делать картину «Хлеб и розы» было очень непросто. Никто не хотел финансировать фильм об уборщиках, с актрисами, которых никто не знал, на иностранном языке, то есть с субтитрами. Наш продюсер Ребекка О'Брайан сделала все возможное, чтобы помочь этой картине появиться на свет. Всем нам пришлось потрудиться. Это еще раз доказывает, насколько важно иметь сплоченную команду единомышленников.

В случае с фильмом «В поисках Эрика» все было несколько проще, мы не проводили такого масштабного предварительного исследования, во многом опирались на наше воображение. И все же я провел довольно много времени, общаясь с реальными почтальонами, а также беседовал с множеством людей, страдавших от депрессий и приступов паники.

Почему-то именно тогда я особенно остро осознал, насколько тяжела жизнь многих людей. Конечно, трудности бывают у всех или, по крайней мере, у большинства. Зная это, мы понимаем, насколько уязвимы. Чувствительность, болезненная ранимость персонажа открывают для сценариста широкие возможности в смысле драматургии, поскольку побуждают и его к самоанализу. Это также помогает выстраивать сюжет, разрабатывать драматические коллизии. Кто поддерживает главного героя? От кого мы вообще можем ждать помощи, поддержки? В случае с героем «В поисках Эрика» внешний мир врывается в его внутреннюю реальность совершенно особыми путями, оказывая сильное влияние на его жизнь. Это, в свою очередь, также раскрывает множество поразительных драматургических возможностей.

Вопрос. Я много читал о Кене Лоуче и его методах работы. Известный факт, что актеры, снимающиеся у него, никогда не получают на руки весь сценарий — лишь отдельные фрагменты, которые они прорабатывают по ходу съемок. Иногда сценарий того или иного эпизода им дают накануне съемок, иногда — непосредственно перед съемками. Результат — необыкновенно мощные актерские работы, подлинные в своей эмоциональной насыщенности сцены. Вспоминаю эпизод из картины «Ветер, что колышет вереск», в котором герой Киллиана Мерфи вступает в ИРА, и фактически первое, что ему приходится сделать, — казнить двух человек, с одним из которых он знаком. Как предпочли бы работать вы — предоставлять актерам сразу весь сценарий или же выдавать его частями?

Пол Лаверти. Это решаю не я, ведь не я снимаю фильм. Меня восхищает то, как Кен работает с актерами: он полностью им доверяет, с ним они чувствуют себя уверенно, к тому же он дает им практически полную свободу, не создает никаких особых ограничений. В этом плане его можно считать прекрасным, талантливым менеджером; он создает атмосферу и условия, в которых артисты чувствуют себя абсолютно непринужденно и могут максимально выразить свой талант. Они могут творить по-настоящему уникальные вещи.

Исиар, снявшая картину «Они продают даже дождь», раньше сама была актрисой и сейчас работает с актерами так же, как Кен. Просто все дело в том, что он уважает людей, с которыми работает, и, по-моему, это очень верный и достойный подход к делу. Помню, когда мы собирались снимать «Хлеб и розы», встретились с одним человеком, рассказали ему, как будем работать, и он сказал, что тут никто не делает ничего подобного. Сказал, что последним, кто работал подобным образом в этом городе, был Кассаветес, а до него — Чарли Чаплин. Возможно, пришло время возродить этот метод.

Дэйв Кэлхоун. Какова ваша роль в самом съемочном процессе? Я знаю, что у вас были эпизодические роли в фильмах «Ирландский маршрут» и «Земля и свобода», сценарий которого писали не вы.

Пол Лаверти. Обычно я готовлю чай и всех подбадриваю. Между съемками сцен бывает много перерывов. Честно говоря, я вообще не знаю, много ли от меня пользы на площадке.

Вопрос. Вы говорили о своем отношении к импровизации. Эта тема часто обсуждается сценаристами. Кто-то считает ее лучшим методом работы, кто-то ненавидит. Случается ли так, что импровизация в каком-то смысле убивает, разрушает ваш сценарий? И что вы делаете в таких случаях?

Пол Лаверти. В отношении импровизации существует много заблуждений. Действительно, споры по поводу этого метода работы ведутся постоянно. Сценарист находится в привилегированном положении, я правда так считаю. Он пытается создать убедительных героев. По-моему, самое трудное в написании сценария — создавать неоднозначные персонажи, противоречивые характеры, которые превратят фильм в увлекательное путешествие. Автор сценария должен заложить надежную основу сюжета, чтобы затем развивать повествование, не уходя в сторону и не позволяя ему разваливаться или растекаться. Это основные и самые трудные задачи, стоящие перед сценаристом. В этом плане я многому научился, работая с Роджером и Кеном.

Это может показаться странным, но для меня написание диалогов — самая легкая часть работы. Это не значит, что я недооцениваю их роль или пренебрегаю ими, ведь именно их мы слышим из уст героев, однако есть гораздо более сложные вещи, связанные с самой архитектурой сценария. Кен дает группе сценарий, позже мы еще не раз обсуждаем все с ним и Джонатаном Моррисом уже на этапе монтажа, и в итоге часто оказывается, что 90 процентов диалогов — чистая импровизация. Все зависит от конкретной сцены. Часто, если играют действительно талантливые актеры, сымпровизированные диалоги могут получиться просто потрясающими, гораздо лучше написанных. Конечно, сценарист в ярости, когда видит, что самые лучшие или самые смешные моменты рождаются спонтанно, а так часто и происходит. В общем, я категорически не согласен с теми, кто считает импровизацию пустой тратой времени.

Помню, когда я только начинал работать сценаристом, я услышал, как один очень знаменитый писатель сказал, что в его сценариях никто не меняет даже запятой. Я тогда подумал, что, может, если бы кто-нибудь все же решился что-то в них изменить, они бы стали более живыми. Мне кажется, в этом вся прелесть импровизации... Благодаря актерам сценарий становится только лучше. Мы ведь не противники, мы все — члены одной команды, все преданы фильму. Можно написать лучшие в мире диалоги, но, если смотришь в глаза актера, который их произносит, и не веришь ему, сцена просто разваливается.

Вопрос. Я начинающий сценарист, и вышло так, что моей первой работой оказался сценарий политического фильма. Я ненавижу политику, так что, возможно, это не очень хорошая затея. Мне дали совет — не слишком давить на зрителя, не перегружать сценарий социальной проблематикой, какими-то «месседжами». Могли бы вы рассказать о том, как находите этот баланс в своих работах? Может, тоже дадите какой-то совет?

Пол Лаверти. Сказать по правде, я не очень хороший советчик. Мне кажется, нужно просто прислушиваться к себе, следовать велениям своего внутреннего голоса. Можно взять какую-то актуальную проблему, но из нее совершенно не обязательно получится хороший сценарий. Главное — найти хорошую, сильную историю и интересных героев. Чем лучше автору удастся ухватить и отразить в сценарии противоречия человеческой натуры, тем вероятнее, что фильм найдет отклик у зрителя. Конечно, есть огромное число тем и проблем, о которых можно писать, и у меня есть друзья, которые занимаются именно этим. Они могут рассказывать о самых интересных вещах на свете, а вам при этом будет до смерти скучно. А кто-то расскажет о том, как он вышел купить чай и булочки, и вы будете смеяться до колик. Нужно просто попытаться найти мощный сюжет, и если вам удастся его найти, если почувствуете, что в нем скрыто нечто важное, сущностное, за него стоит побороться. А если другие увидят, что вы готовы бороться за фильм, почувствуют ваше воодушевление, их будет легче убедить помочь вам в осуществлении вашего замысла.

Вопрос. Мне очень понравилась картина «Ветер, что колышет вереск». Мне вспомнились слова Кольриджа: «Мы рассекаем, рассеиваем и растворяем, чтобы затем вновь создавать». Я не знаю историю создания сценария этого фильма, и мне интересно, с чего все началось. С какой-то яркой идеи, вокруг которой вы впоследствии выстроили исторический сюжет о гражданской войне в Ирландии, или же исследование исторического материала само подсказывало вам какие-то идеи, темы, мотивы, образы героев? Я хочу понять, как выстраивалась эта картина, в которой, безусловно, показаны конкретные исторические события, но при этом есть место и вымыслу.

Пол Лаверти. Мы потратили много сил на эти самые исследования исторического материала; нужно было лишь осознать, вникнуть в эту масштабную историю. Война за независимость была очень сложным, тяжелым периодом, имевшим огромное значение для страны, то же можно сказать и о гражданской войне. Разобраться во всем этом было непросто. Мы не хотели увязнуть в исторических фактах, биографиях и каких-то деталях, потому что, если делаешь фильм с претензией на историческую достоверность, всегда найдутся люди, которые станут критиковать картину, обвинят авторов в том, что они о чем-то умолчали, что-то исказили и т.д. Нам было важно погрузиться в материал, прочувствовать дух и атмосферу того периода, чтобы затем создать вымышленные персонажи.

Думаю, отчасти я также опирался на тот опыт, что получил, живя и работая в Никарагуа. Я стал свидетелем войны, и эти впечатления также вплелись в сценарий. Я осознал, насколько ужасна, даже порочна война, это нечто грязное, подлое. Я общался со многими «контрас», которым ЦРУ платило за то, что те мучили, истязали, калечили и убивали людей. Беседовать с ними было крайне интересно. Я понимал, что то, что они совершили, буквально разрушило, уничтожило их. Так что в каком-то смысле тот опыт помог мне в работе над сценарием «Ветра...». Мы постоянно выискивали различные детали, противоречивые моменты и прочее, и, естественно, это исследование было для нас очень важным этапом работы.

Вопрос. Первые кадры, как правило, важны для восприятия картины в целом. Как сделать так, чтобы начало фильма сразу заинтересовало зрителя? Можете ли вы поделиться своими идеями на этот счет?

Пол Лаверти. Легче показывать это на конкретных примерах, чем говорить об этом вообще. Естественно, в каждой картине все по-разному, каждая диктует определенные решения, выбор. Можно начать неторопливо, плавно, ненавязчиво, но все же, я убежден, в первых кадрах уже должно быть что-то, что захватит внимание зрителя, по крайней мере, это верно для традиционного повествовательного кино. В кино иного рода, более «абстрактном», наверное, все иначе — у меня нет опыта подобной работы, поэтому не могу сказать ничего определенного. Но мне все же кажется, всегда стоит помнить о человеческом любопытстве, которое может стать мощным союзником сценариста.

http://guru.bafta.org/

Перевод с английского Елены Паисовой

КРИСТОФЕР ФОГЛЕР

Путешествие Героя

«Титаник», режиссер Джеймс Кэмерон

С точки зрения драматургии «Титаник» — не самый совершенный фильм, и огромная армия критиков указала на массу его недостатков, например на чрезмерную безыскусность сценария, тягу заканчивать каждый эпизод грубыми выражениями типа «Дерьмо!» или «Черт меня подери!». С самого начала фильма даже кажется, что его создатели страдают синдромом Туретта — склонностью к выкрикиванию нецензурных слов или высказываний. Ощущается, что они изо всех сил пытались угодить аудитории, подлаживаясь под современный стиль речи и поведения. Кроме того, можно отметить одномерность, схематичность персонажей, особенно явных, нескрываемых негодяев.

Кэл, несмотря на то что он хорошо сыгран Билли Зейном, — один из самых слабых персонажей. Кэл мог бы стать гораздо более эффектным соперником Джека, окажись более привлекательным, более подходящим для Роуз, а не таким неприглядным монстром. Тогда получилось бы настоящее соперничество, а не матч в одни ворота — с участием самого привлекательного молодого человека во вселенной и злобным хитрюгой с мешком денег в одной руке и пистолетом в другой.

Эпизод погони, в котором Кэл стреляет в Джека и Роуз, а «Титаник» в это время испытывает толчки айсберга, заставил немалое число зрителей покинуть кинозал — они не выдержали столь мощной драматургической атаки на свои чувства. Вероятно, этот перебор был оправдан — Кэмерону понадобилось, чтобы герои совершили еще один круг в трюме корабля, и именно Кэлу было доверено их туда загнать, но того же эффекта можно было достичь другими средствами, например они могли бы кого-нибудь спасать.

Фрагменты. Публикуется по: Vogler Christopher. The Writer's Journey. Mythic Structure for Writers. Michael Wiese Productions. 1997.

Может быть, этот круг испытаний вообще был лишним. Фильм наверняка выиграл бы от более жесткого монтажа, и, к примеру, эпизод с затоплением в трюме кажется ненужным после того, как герои преодолели столько препятствий: он введен лишь для того, чтобы подвести к кульминационному кадру, в котором Джек и Роуз убегают от водяного вала — символа неотступной смерти. Однако именно этот кадр является одним из наименее эффективных в картине, потому что лица актеров довольно грубо впечатаны в тела статистов с помощью какого-то не особенно ловкого электронного волшебства. Так что кадр вполне можно было бы убрать, напряжения и так достаточно.

Но наша цель не «хоронить Цезаря», а проанализировать, каким образом Джеймс Кэмерон добился успеха, что перевесило все недостатки фильма.

Великая история

Прежде всего, сама судьба «Титаника» и его пассажиров — это грандиозная история, которая доказала силу своего воздействия на чувства и умы людей с того дня, как затонул корабль. Уже через несколько недель после трагедии немецкая кинокомпания сняла о ней фильм, который стал первым в череде документальных и игровых лент, посвященных ей, не говоря уж о многочисленных книгах и статьях. Подобно трагической и похожей на сказку истории о принцессе Диане, события, окружающие ушедший на дно «Титаник», представляют собой готовые драматургические паттерны. Они входят в гармоничное соответствие с глубинными архетипическими образами, которые понимает каждый зритель.

Символизм «Титаника»

Начиная с самого архаичного, архетипического названия «Титаник» нагружен символическими значениями. Выбор имени корабля многое открывает в психологии его создателей. В фильме Роуз спрашивает Брюса Исмея, бизнесмена, который участвовал в строительстве «Титаника», почему его так назвали. Тот отвечает, что искал такое, которое говорило бы о величии, на что Роуз отвечает комментарием о фрейдистских обертонах в мужской озабоченности размерами.

Однако фильм отсылает не к мифологическим корням слова «титанический», хорошо известным классически образованному английскому джентльмену, выбравшему это имя. Здесь скрывается аллюзия, отсылающая к титанам — предшественникам и смертельным врагам богов. Безжалостные, алчные, жестокие титаны с начала времен представляли собой огромную угрозу, и боги должны были победить их и заточить под землей, прежде чем они успеют разрушить все земное. Когда современная им пресса назвала пассажиров первого класса вроде Астора и Гугенхайма «титанами промышленности и капитала», в этих словах заключался более глубокий смысл, чем просто указание на гигантский масштаб их империй.

За несколько лет до того, как был построен «Титаник», немецкие археологи раскопали античный храм — Пергамский алтарь, на рельефах которого были изображены сцены битвы богов и титанов. Этот памятник — виртуальная раскадровка в камне для возможной постановки грандиозного фильма со спецэффектами. Строители «Титаника», которые, вероятно, видели эти рельефы, предпочитали идентифицироваться не с богами, а с их противниками-титанами. Тем самым они бросали вызов богам. Многие из этих людей еще до спуска корабля со стапелей чувствовали, что, давая ему такое имя, искушают судьбу. Еще опаснее было претендовать на то, что их судно непотопляемо. Это было глупое богохульство, подвергающее сомнению всемогущество богов. «Титаник» окружает аура суеверий, как гробницу Тутанхамона, вера в то, что своими амбициями и гордыней строители навлекли на себя проклятие богов.

«Титаник»

История «Титаника» резонирует со старинным литературным сатирическим преданием о Корабле дураков, которое связано с временами первого путешествия Колумба к берегам Нового Света. Одной из первых на эту тему была написана книга Себастьяна Бранта, опубликованная через два года после того, как Колумб благополучно пересек Атлантику.

В книге рассказывается о том, как дураки, каждый из которых олицетворяет ту или иную разновидность человеческой глупости, отправились в Нарагонию, страну дураков.

Корабль дураков — это аллегория, история, в которой представлены все условия жизни и все сословия. Это безжалостная сатира, бичующая человеческие пороки и пороки социальной системы того времени.

Фильм «Титаник» тоже не чужд социального критицизма: здесь богатые и могущественные изображены глупыми чудовищами, а бедные — как их благородные и беззащитные жертвы. Исключение составляют Джек, бедный, но не беззащитный, и Молли Браун — богатая, но не монструозная. Она американка из нуворишей, которая произошла из той же среды, что и Джек, и которая может представлять здоровую сторону американского иммигрантского опыта — человека амбициозного, карабкающегося по социальной лестнице, но при этом сердечного, благородного, незаносчивого и честного. «Титаник» более оптимистичен, менее циничен, чем «Корабль дураков», показывающий, что мало кто может преодолеть собственную глупость и зажить полной, осмысленной жизнью.

Пессимистичная ирония «Корабля дураков» исходила из того, что все пассажиры были пленниками, обреченными вечно пребывать в тисках своей глупости. В «Титанике» тоже ощущается определенная ироничность: Джек и Фабрицио радуются, выиграв билеты на корабль, который, как мы знаем, должен утонуть.

Идея «Корабля дураков» резюмирована в известной поговорке «Все мы в одной лодке». Смысл ее в том, что все мы пленники абсолютов жизни, все равны перед лицом таких необоримых сил, как земное притяжение, судьба, смерть и налоги.

Корабль, оторванный от земли в долгом путешествии, становится символом состояния человека, одинокой души, заброшенной в мир. Изоляция «Титаника» в Северной Атлантике делает его маленьким миром, микрокосмом, почти идеальной моделью общества того времени, в котором две тысячи человек представляют миллионы живших в то время людей.

Как огромен корабль, так эпичен размах этой истории, он больше жизни, он достаточно большой, чтобы рассказать историю целой культуры, в данном случае всего западного мира в определенное время. Эта история становится понятной и доступной благодаря выбору жизненных примеров — нескольких человек, которые репрезентируют качества, в той или иной мере характерные для представителей данной культуры.

Подобно своим эпическим предшественникам, таким как «Илиада», «Одиссея», «Энеида», романы артуровского цикла или вагнеровские «Нибелунги», «Титаник» рассказывает часть обширной истории, наводя мост между двумя мирами, а именно Старым Светом и Новым. Внутри этих огромных супериторий заключены сотни подысторий и эпических циклов, каждая — с собственной драматургической структурой и каждая по-своему завершенная. Ни одно произведение не может идеально связать воедино все нити, тем не менее каждая индивидуальная история может транслировать смысл, некие факты и целую ситуацию. «Титаник» критиковали за отсутствие драматизации конкретных субисторий, например Асторов и Гугенхаймов, трудностей, возникших при передаче телеграфных сообщений о бедствии, из-за чего на земле узнали о нем слишком поздно, и т.п. Но ни один фильм не может обнять все истории. Рассказчики будущего смогут выбрать другие сюжеты и вывести иных персонажей. Потребуются усилия многих художников, чтобы максимально объемно передать трагедию «Титани-

ка», также как потребовались Гомер, Софокл, Еврипид, Леви Стросс, Никос Казанзакис, Hallmark Productions, Classic Comics и тысячи других, чтобы рассказать эпическую историю Одиссея, которая, в свою очередь, представляет собой только одну из десятков эпических циклов в гипериетории Троянской войны.

В качестве истории о быстром пересечении Атлантики «Титаник» символизирует одержимость века скоростями и рождающимся глобалистским коллективным сознанием. Он рассказывает о столетиях европейской культуры, устремленной к Америке, о волнах иммигрантов, заполняющих Американский континент в обещание свободы. В фильме постоянно возникает статуя Свободы как символ иммигрантской мечты, как маяк, влекущий пришельца. Бедный обреченный Фабрицио говорил, будто видел ее на протяжении всего пути из Шербура.

Статуя Свободы, дар народа Франции народу Америки, — это колоссальный пример древней практики: статуи богов и богинь отправляли из метрополий в колонии, чтобы привязать жителей последних невидимой нитью, наладить с ними религиозную связь. Франция и Соединенные Штаты почти одновременно прошли через революции и связаны своим стремлением к свободе как одной из многих ценностей, общих для Старого и Нового Света.

Чтобы по возможности полно понять причины успеха «Титаника», надо учесть контекст его выхода на экран. Он вышел в то время, когда мы явственно осознали, что живем в глобальном обществе, осознали, как нерасторжимо связаны Европа и Америка. Такие события, как война в Заливе, падение Берлинской стены и распад коммунистической системы, а также непредсказуемо меняющийся на планете климат создавали ощущение неопределенности, когда корабль жизни кажется особенно хрупким. Три года оставалось до конца столетия, и это особенно располагало к тому, чтобы оглянуться в прошлое.

Сцена для появления «Титаника» была подготовлена еще и тем, что как раз за несколько лет до выхода фильма на дне океана были обнаружены останки корабля. Это был огромный триумф науки и в то же время волнующее событие для всего человечества. Веками люди не могли добраться до затонувших в морской пучине судов. «Титаник», так долго пролежавший на дне и вновь открытый, стал ярким символом нашей удивительной способности извлекать из глубин подсознания и восстанавливать утраченные воспоминания. Что за божественный опыт — спуститься к «Титанику»; это поистине героическое путешествие за утраченным в подсознании сокровищем.

Это открытие привело к идее поднять «Титаник», как это описано в романе Клайва Касслера «Поднять «Титаник», и вскоре эта фантазия стала реальной возможностью. Специалисты сходятся во мнении, что вполне возможно поднять останки корабля, и уже многие артефакты с него были извлечены со дна, но пока считается, что лучше оставить корабль там, где он находится, — как памятник погибшим.

Популярности фильма немало послужило включение истории о юных возлюбленных. Это безотказный сюжет о Ромео и Джульетте, представителях двух враждующих семей.

Кэмерон решил облечь историю «Титаника» в романс о влюбленных, что сделало ее особенно привлекательной для женской аудитории. Он мог бы выбрать и другой жанр, например роман тайны, детектив, поиск сокровищ и даже комедию. Временами в фильме ощутимы отголоски всего этого, но главным и цементирующим принципом является романтическая любовь, которой подчинена драматургическая структура фильма. Благодаря этому выбору режиссер получает в свое распоряжение четкую формулу с высокой степенью возможностей для зрительской идентификации — любовный треугольник, в котором женщина должна быть спасена от доминирования жесткого и не очень молодого мужчины через вмешательство более молодого и привлекательного.

Отношения любовного треугольника — хорошо знакомая по любовным романам, «черным» фильмам и крутосваренным детективам сюжетная конструкция. Она открывает возможности для показа острого конфликта, ревности, соперничества, предательства, мщения и спасения в духе историй о Гиневре, Ланселоте и короле Артуре, любовных романов, где героиня должна сделать выбор между двумя мужчинами, или нуара, где молодая женщина

«Титаник»

должна выбрать между мистером Большим и молодым детективом или случайным бродягой.

Леонардо Ди Каприо играет в этом треугольнике как раз такого «бродягу». Секрет его замечательной привлекательности, вероятно, в том, что он представляет архетипическую маску чувствительного молодого человека, в котором обнаруживаются маскулинная активность и феминная чувствительность. Он мог бы с тем же успехом сыграть Питера Пэна, puer aeternus (вечного ребенка). Его Джек остается навеки молодым, умерев прекрасной жертвенной смертью. Роуз — это та же Венди, девушка в пижамке, убегающая от злобного капитана Крюка, в то время как вечно молодой учитель учит ее летать и наслаждаться жизнью. Айсберг и тиканье часов выполняют ту же архетипическую функцию, что и крокодил, который проглотил часы в «Питере Пэне». Они — проекция Тени, подсознательная сила, которая угрожает рано или поздно разрушить нас, если мы ее не признаем.

Заглядывая дальше в мистическое прошлое, можно сказать, что светлая молодая персона Джека отсылает к Давиду, убийце великана, а также к молодым обреченным богам Адонису или Балдуру, трагически погибшим в моло-

дом возрасте. Джек также двойник Диониса, бога экстаза, опьянения, обращенного к дикой стороне женщин, сводящего их с ума. Пьяный танец на палубе третьего класса, во время которого Роуз с ног до головы облита пивом, — это настоящий дионисийский праздник, древняя мистерия, инициация, которую устраивает для нее Джек.

Джек — это *герой*, но особого рода: герой-активатор, странник, который практически не меняется по ходу действия, но провоцирует изменения в других. Джек — существо инородное, не от мира сего, не оставивший никакого следа, кроме как в сердце Роуз. Он не значился в списках пассажиров «Титаника» и не оставил никакого наследства, даже серебряной пули, если только не считать воспоминаний старой Роуз.

Глядя в прошлое

Один из персонажей, Бодайн, опекающий старушку Роуз, даже выдвигает предположение, что вся эта история слишком хороша, чтобы быть правдой, и, стало быть, есть плод воображения Роуз. Но как всегда в рассказах о путешествиях в дальние страны, мы должны верить ей на слово.

Персонаж юной Роуз — типичный пример архетипа «зачарованной принцессы». В этом качестве она сестра Спящей Красавицы или Белоснежки, попавших в зазор между жизнью и смертью и разбуженных поцелуем; двенадцати танцующих принцесс, спасенных из колдовского плена молодым человеком, который на время становится невидимым; Психеи, влюбленной в летающего бога Купидона (Эроса); Персефоны, похищенной и спрятанной в подземное царство; Елены Троянской, украденной у мужа молодым обожателем; Ариадны, спасенной от нежелательного замужества страстным богом Дионисом.

Женщины не любят архетип «зачарованной принцессы», поскольку он утверждает паттерны доминирования и подчинения и провоцирует пассивное, жертвенное отношение со стороны девушки. Однако каждому, кто чувствовал себя беспомощным, загнанным в угол, попавшим в плен, с этим архетипом легко идентифицироваться, к нему легко почувствовать эмпатию. «Женщина в опасности» — это стереотипный телевизионный или киносюжет, потому что сразу же обеспечивает идентификацию и симпатию, создает эмоциональный фон. В «Титанике» зрители могут испытать сочувствие к Роуз в ее «пленении» и радоваться, видя ее освобожденной, когда она слезами смывает с себя маску «зачарованной принцессы» и вырастает до Героини.

Еще один фактор в «Титанике» обращен непосредственно к женской аудитории. Это фильм спецэффектов, но без следов таких жанров, как научная фантастика, военный фильм или мачистские приключения. Это зрелище, в котором учитываются особенности интереса со стороны женщин, — эмоциональная мелодрама о любви и верности.

Однако «Титаник» налаживает контакт с мужчинами, так же как и с женщинами, предусматривая возможности для сравнения себя с героями. В фильме даны образцы поведения в экстремальных условиях, которые зрители могут примерить на себя. Людям нравится испытывать острые чувства, воображая себя в ситуациях экранных приключений. Как бы я повел себя на «Титанике»? Смог бы я встретить смерть с честью и отвагой или запаниковал бы и потерял голову, думая только о своем спасении? Боролся бы я только за свою жизнь или пожертвовал бы своим местом в спасательной шлюпке ради женщин и детей?

Этот фильм завораживает, как крушение поезда или автоавария. Наблюдая такое страшное несчастье, зритель, естественно, соизмеряет с ним свое везение. Мы с сочувствием смотрим на экран, но при этом испытываем облегчение, что не мы попали в число жертв. Выносим уроки и делаем заключение о своей судьбе.

Люди описывают определенные фильмы как зрелище, как «спектакль», но забывают при этом, что само это слово происходит от древнеримских

спектаклей, которые представляли собой ритуальные драмы, битвы, гонки, игры и соревнования на аренах амфитеатров империи. В те дни самой волнующей (и дорогой) формой развлечения была навмахия — гладиаторское морское сражение или шоу с имитацией морского боя, во время которого в водах затопленных водой арен тонули обреченные пассажиры и моряки.

«Титаник» — зрелище из этой традиции. Этот фильм — торжество смерти, смертей полутора тысяч человек, восстановленное ради нашего развлечения и поучения. Что-то понуждает нас смотреть зрелище смерти в таких гигантских масштабах, как гладиаторские бои или ритуальные жертвования древних. А при этом одномоментно высвобождается огромная жизненная сила, мы празднуем какое-то дьявольское торжество. При виде людей, падающих с высоты и разбивающихся о борт гигантского судна, наши глаза округляются, словно мы пытаемся впитать в себя страшный лик смерти. Мы вглядываемся в океан замерзших лиц, чтобы отыскать на них следы умирания, словно пытаясь прочитать собственную будущую кончину.

«Титаник» играет на страхах, с которыми легко идентифицироваться; это универсальный страх высоты, страх замкнутого пространства, страх утонуть в бездонном море, страх огня и взрыва, страх одиночества и изоляции.

Фильм вызывает непередаваемый ужас. Такое могло случиться со всяким. Поскольку в нем изображается весь спектр общества, любой зритель может найти там свое отражение — представителя правящего класса, рабочего или иммигранта, мечтателя, влюбленного. Нельзя недооценить и тот факт, что неодолимые силы — природа, смерть, законы физики, судьба, случай — воздействуют на всех нас без исключения. В иные времена судьба человека сводится к единственному стереотипу — жертве.

«Титаник» очень последовательно выстроен, поскольку в нем соблюдено единство композиции, места и темы. Помещение центральной истории в рамки между отплытием «Титаника» и его гибелью концентрирует драматическую энергию. Эта концентрация усиливается во второй части фильма, где действие развивается в почти реальном времени. Сосредоточение действия в одном месте, только на самом корабле, превращает последний в микрокосм жизни. Это островок жизни в море смерти, что симметрично Земле, блуждающей в океане космического пространства. А идеи «Титаника» вплетены в общий единый дизайн благодаря концентрации на одной теме: любовь освобождает нас и преодолевает смерть.

Кэмерон широким жестом приглашает зрителей идентифицироваться с героями фильма. На этом корабле достаточно места для каждого из нас. Каждый может идентифицироваться с кем-то из персонажей благодаря отдельным характерным штрихам: например, с турком, который, пока корабль идет ко дну, с непонятной одержимостью пытается разобрать корабельную надпись с помощью турецко-английского словаря. Все мы где-нибудь становимся чужаками, иностранцами. И все мы в одной лодке.

Фильм обращен к самой разной возрастной аудитории. Молодых в большей мере привлечет любовная линия, пожилые предпочтут идентифицироваться с Роуз в старости, все еще привлекательной и живой, а поколение беби-бумеров — с ее ученой внучкой.

Фильм не дотягивает до универсальности в том плане, что в нем нет чернокожих или азиатских лиц. Правда, тема рабства прозвучала как метафора «пленения» Роуз, хотя здесь эта метафора уязвима: комфортное существование Роуз вряд ли сравнимо с перевозкой рабов на шхуне «Амистад». Тем не менее символ «Титаника» достаточно широк для того, чтобы любой человек на свете смог отыскать в нем нечто близкое для себя.

Самое удачное в фильме обязано визуально-поэтическому дару Кэмерона. «Титаник» — это шпалера, гобелен, переплетение сюжетных нитей. Кэмерон находит поэзию, сводя вместе большой сюжет и маленькие истории. При этом он отчетливо артикулирует связи между маленькой историей Ловетта и большой историей яркой жизни старой Роуз, между ма-

ленькой историей Джека и Роуз и большой историей «Титаника», в свою очередь, представляющей собой лишь малую часть огромной истории XX века.

Все это Кэмерон организует в единое целое, найдя подходящий символ, на котором концентрируется, который фокусирует, это угольное ушко, через которое он пропускает все нити. Название ожерелья с бриллиантом «Сердце океана» соединяет в своем имени нити романса о влюбленных и моря, это метафора, связующая все сюжетные нити, превращающая их в единый ковер.

«Титаник»

Драгоценный камень имеет европейское происхождение, некогда он сверкал в короне несчастного ЛюдовикаXVI и является удачным символом сокровища европейского опыта и мудрости, искусства и красоты, но также классовой вражды и кровопролития.

Символический жест Роуз, бросающей кулон в океан, — сильный поэтический образ, который сводит воедино все нити для подлинного финала, где все сюжетные узлы развязываются, все имеет завершение. Ловетт не получает сокровища, но он поймал удачу в любви, матримониальные планы Кэла раз-

рушены, он не получает ни руки Роуз, ни бриллианта, старая Роуз сохранила свою тайну и возвращает ее океану. Это была тайна между ней и Джеком, ей было предназначено хранить ее долгие годы и теперь пришло время вернуть ее океану.

Зрители понимают материальную ценность камня — довольно шокирующее зрелище, когда нечто, стоящее такую прорву денег, выбрасывают в море, но через этот шок весь опыт «Титаника» концентрируется в символ тающей памяти. Эмоции, бессознательное воздействие, вызванное фильмом,

«Титаник»

со временем отступят, заняв подобающее им место, но память останется. Покуда камень падает на дно, режиссер заставляет нас рассмотреть «Титаник». Пусть он остается на своем месте, пребудет тайной и памятником человеческой трагедии.

Старая Роуз, подобно любому герою, возвращающемуся из путешествия в подсознание, оказывается перед выбором. Плакать ли мне над моим эликсиром жизни, пытаться применить его с пользой для себя или священнодействовать с ним? Или же просто делать свое дело, позволив тому, что случилось, испариться, и дать возможность тому, что меня окружает, идти своим чередом, неизбежно меняясь вместе со всем миром?

Иначе говоря, избрать ли мне внешний или внутренний путь, чтобы рассказать о тайне моего философского камня? Очевидно, Роуз выбрала второй путь, сохранив и укрыв сокровище от мира, словно восприняв уроки кельтских сказаний, где герои, которые, возвращаясь из подземного царства, хвастают своими подвигами, на том месте, где, как они думают, спрятали свои сокровища, находят лишь горсть семян. Но те редкие мудрецы, которые, подобно Роуз, сумели сохранить свою тайну, живут долго и счастливо.

В честь своих кельтских предков Джеймс Кэмерон включает в фильм народную музыку, которая звучит на нижних палубах и в самые эмоциональные моменты. Она резко контрастирует с церемонными европейскими танцами и церковной музыкой, звучащей на верхней палубе, и создает поэтическое настроение. Это эпос о «Титанике», исполняемый кельтским бардом под аккомпанемент волынок, как во время оно.

Эпический настрой поддерживается визуальной поэзией и композиционными связями — подобно элементам кельтского орнамента. Простые противоположности — нос корабля и корма, верхняя палуба и нижняя, свет и тьма — создают мощные симметричные акценты в почти математически выверенной композиции. «Гобелен» Кэмерона изобилует поэтическими метафорами — корабль как модель мира, бриллиант как символ ценности любви, часы как

символ скоротечного времени, статуя ангела на парадной лестнице как знак невинности Роуз. Под звуки популярной песни фильм щедро снабжает нас метафорами, этим инструментарием, с помощью которого мы можем по-новому осмыслить собственную жизнь.

И наконец, катарсис — вот эликсир жизни, который содержит в себе этот фильм, это очищающая эмоция, которой, как определил еще Аристотель, люди жаждут более всего. Люди благодарны за то, что им дали что-то сильно прочувствовать. Мы хорошо защищены от эмоций, а этот фильм с помощью шокирующих эффектов разбивает эту броню, и скрывавшиеся дотоле эмоции с облегчением вырываются на волю. Кадры паники пассажиров, борющихся за место в шлюпке, Джека и Роуз, борющихся за жизнь, обезумевших от ужаса людей, падающих за борт, доводят напряжение почти до невыносимого состояния, но за ним следует вознаграждение, нечто успокаивающее — иначе люди не оставались бы на местах до конца просмотра (а некоторые приходили посмотреть фильм еще и еще раз). Им хотелось вновь пережить чувства, высвобожденные этим фильмом. Ужас, сострадание и слезы — бесценные эмоции в любом возрасте.

Вместе с персонажами фильма зрители проходят древний обряд ордалии. Джозеф Кэмпбелл говорил, что цель ритуала заключается в том, чтобы измотать, стереть человека в порошок — так он сможет открыться трансцендентному опыту. Изматывание — часть стратегии режиссера, заставляющего зрителя, достаточно надолго помещенного на борт «Титаника», почувствовать малую, ничтожную толику того, что чувствовали пассажиры.

В наше циничное время способность быть столь открыто эмоциональным требует мужества и от режиссера, и от зрителя. Фильмы, подобные «Титанику», — «Английский пациент», «Храброе сердце», «Танцы с волками» или «Доблесть» — рискуют показаться излишне сентиментальными. Темнота зрительного зала предоставляет аудитории защиту — там можно незаметно плакать, никто не увидит вашей слабости. Но кинематографисты должны показывать свои чувства на публике, на свету, на виду у циничного общества, и за этот акт мужества они заслуживают уважения.

Синергизм

Джеймс Кэмерон говорил о некоем синергизме внутри фильма, комбинации элементов, которая в итоге дает нечто большее, чем просто эффект от суммы частей. Также как определенные комбинации химических элементов дают иногда неожиданный, непредсказуемый результат, так и элементы актерской игры, декораций, костюмов, музыки, спецэффектов, сюжета, контекста, запроса публики и мастерства создателей, соединенные в загадочное органичное целое, приобретают эмоциональную силу, во много раз превосходящую силу суммы отдельных частей.

Частью этого синергетического воздействия является использование мотивов и архетипов Путешествия Героя, таких как испытания, ордалии, саспенс, смерть, возрождение, спасение, погони, сакральные браки и т.п. Эти инструменты расставляют для зрителя вехи в длинной истории, помогают составить узор, рассчитанный на достижение максимального катарсического эффекта. В традиции Путешествия Героя «Титаник» рассказывает о смерти, но дает пример полнокровной жизни.

В конечном итоге успех фильма — это всегда загадка, тайный договор, заключаемый между публикой и историей, которую ей рассказывают. Подобно обитателям платоновской пещеры, мы можем пролить немного света на эту тайну, но в конце концов надо просто сдаться, оставшись с ней наедине, и удивляться.

Перевод с английского А.Шевченко

И М Е Н А

Павел Пряжко

КРИСТИНА МАТВИЕНКО

Смотрю на ботинки

Сижу смотрю на ботинки, потому что не все далеко доруба-ют. Кажется, что это просто набор кадров. А это сценарий.

Павел Пряжко

История, рассказанная Павлом Пряжко в его дебютном фильме, составляется на наших глазах из свидетельств разных молодых людей. Эти видеодокументы на тему «Как я провел лето», или «Как я ездил на дачу зимой», или «Как я встречалась с подружкой» по технологии похожи на кусочки фильма «Я тебя люблю» Павла Костомарова и Александра Расторгуева. Его снимали ростовские непрофессионалы под руководством режиссеров, и потому там есть и дыхание неструктурированной жизни и спровоцированная режиссерами драматургия. У Пряжко в ход идут как раз не очевидно драматичные моменты, а то, что обычно выбрасывается в корзину: шумы, помехи, случайное появление в кадре оператора или даже самой камеры — той, которую актеры, они же операторы, они же свидетели, передают из рук в руки.

В финале этой обесточенной центробежной истории актриса Алена Старостина выходит во двор дома с бумажной табличкой в руках и, повинуясь режиссерским указаниям актера Ивана Николаева, становится то под куст, то рядом с кустом. В идеале нужно, чтобы табличка была на уровне груди и на фоне зелени: а то «зелени ни х*я нет...» — сообщает Николаев за кадром. На одной табличке — «В ролях: Алена, Иван, Лиза, Катя, Дима и др». На другой — «Фильм принадлежит Алене, Ивану, Лизе и Паше». Пряжко продолжает практиковать анонимность — где-то начиная с пьес «Легкое дыхание» и «Запертая дверь» автор все больше растворяется, уходит на поля, уступая место «свидетелям».

*Потому что видишь: думают, что это просто какие-то обрывки, а это ни х*я не так! Павел Пряжко*

Павлу Пряжко тридцать пять лет, он живет в Минске. Его пьесы начали ставить в середине нулевых. Сегодня спектакли по пьесам Пряжко уже второй раз выдвигаются в номинации «Новация» фестиваля «Золотая маска». Минской театральной жизни Пряжко не принадлежит — Беларусь знает о нем по новостям из России или Европы. Последние годы петербургский театр POST стал флагманом текстов Пряжко и разгадывает его ни на что не похожие пьесы.

«Хожу смотрю на ботинки». Автор сценария Павел Пряжко. Режиссеры Павел Пряжко, Елизавета Снаговская, Иван Николаев, Алена Старостина. Операторы Алена Старостина, Иван Николаев, Елизавета Снаговская, Дмитрий Волкострелов. Монтаж: Павел Пряжко. Паша/Алена/Лиза/Иван — студия. Россия. 2012

Дебютный фильм Пряжко — это срезки свободного времени трех молодых людей. По методу же это история про тех, кто смотрит, а не про то, что мы видим.

Нанятым «свидетелям» Алене, Ивану, Лизе (Алена Старостина и Иван Николаев — актеры театра POST, Елизавета Снаговская — театровед и менеджер театра POST) Пряжко предлагает свободу: хочешь — снимай пчелку, хочешь — свою тень на дороге, хочешь — девушку со спины, хочешь — бесконечные пейзажи из окошка поезда, пересекающего русско-финскую границу. Дальше снятое отсматривалось, комментировалось и монтировалось. Получилось коллективное авторство, ответственность за которое в итоге нес супервайзер из Минска. Благодаря Алене, Ивану и Лизе фильм Пряжко имеет несколько географических прописок: от апартаментов в финской глубинке до дачного домика в питерском пригороде. Это Алена, Иван и Лиза снимают друг друга на фоне чистеньких финских интерьеров, это Иван едет на дачу под Рощино и там колет дрова, молится и моется в сауне. Это Алена ходит по питерскому ТЮЗу с фотоаппаратом и снимает усталых женщин на их рабочем месте. Они предъявляют нам свои дневники наблюдений — вот, мол, смотрите, если хотите, как мы ездили, ходили, улыбались, ждали, слегка расстраивались, скучали и дружили. Иначе говоря — смотрите, как мы проводили время. Их время — у каждого свое — и запечатлено камерой с бесхитростным вниманием. Оно и не смонтировано никак внутри отдельно взятого эпизода: парень блюет в гостиничный унитаз столько, сколько и блевал на самом деле, девушка Лиза танцует в пустом финском баре столько, сколько и танцевала, а девушка Алена сидит в утреннем питерском кафе столько, сколько и можно высидеть за один раз.

Все становится как бы демократичней. Это только обогащает и дает возможность снять худ. фильм любому, с помощью любых технических средств. Павел Пряжко

Позитивистское внимание к среде — а фильм начинается с трудящейся над цветами пчелки, за которой камера долго следит, — становится только предлогом для того, чтобы пристально и эгоистично вглядеться в собственную

«Хожу смотрю на ботинки». Девочки (Елизавета Снаговская, Алена Старостина)

«Хожу смотрю на ботинки». Иван Николаев

жизнь. Показывая простые вещи, из которых состоит на самом деле обыденность, авторы фильма настаивают на внимании к себе, к своим ритуалам и своей жизни. Это любопытным образом обнаруживается, когда в кадре вдруг появляются чужие люди — случайные попутчики Алены, Ивана и Лизы.

Женщины из ТЮЗа, которых фотографирует Алена, стесняются, силятся улыбнуться, камера случайно показывает ноги одной в войлочных тапках-сапогах и рабочее место другой — с аккуратно засунутой под стекло затрепанной бумажкой с телефонами и журналом, где отмечают, кто и когда взял ключ. Даже случайная соседка Алены по утреннему кафе выглядит некрасивой и беспомощной с картонным меню в руках. Что уж говорить о людях из электрички, в которой Иван едет по зимней Ленобласти в сторону Выборга. Что говорить о двух женщинах в меховых беретах, встретившихся Ивану на пути к даче. Все они как будто по ту сторону мира Алены, Ивана и Лизы. И все они напоминают нам о существовании мира другого, не такого спокойного и сосредоточенного, какой мог бы быть и какой есть у Ивана, Алены и Лизы.

Так было в пьесе, а потом и спектакле «Злая девушка», поставленном Дмитрием Волкостреловым по пьесе Пряжко в этом самом питерском ТЮЗе, где прекрасная компания молодых людей хорошо проводила время в современном городе. В «Хожу смотрю...» это определенным образом маркирует героев: они, по сути, не столько свидетели, сколько носители своих хрупких домиков на плечах. И нам показывают, что эти домики, в принципе, можно не разбить, не раздавить — в них можно пожить с временной пропиской.

Видишь, многие привыкли, что кино — это диалог, говорящие головы. А это ни фига не так! Поговорили две головы, проход ради связки, поговорили в другом месте. Павел Пряжко

Но другой, более хаотичный и грязненький мир существует. Это становится ясно, как только вместо стеклянных дверей финских апартаментов в кадре появляется дверь в питерскую парадную — многократно крашенная, с облупленным кодовым замком. И небо другое, и пустой вокзал с зарешеченной

кассой на станции Ланская, и вид из окна трамвая на спальный район тоже другой. Тот, кто снимает, не фокусируется на подробностях — они просто сами лезут в кадр.

Важен герой — тот, кто напряженно думает о своем, находясь на этом вокзале, или курит в тамбуре электрички, или парится в дачной сауне. Мы всюду следуем за ним, идем за ним, смотрим ему в затылок и ждем — что же будет теперь? В названии «Хожу смотрю на ботинки» важно вот это глагольное первое лицо, а уж ботинки — да, попадаются, и это неизбежно. Открытое присутствие в кадре и фильммейкеров, и героев только усугубляет субъективность высказывания. Вроде как несвязные кусочки чьих-то безобидных каникул, а потом жизни после возвращения домой рисуют в итоге прихотливую кривую внутренних переживаний.

Эти герои — а двое из них профессиональные артисты, не забывающие перед камерой о том, что они люди, — заняты собой и своей рефлексией по поводу выразимости или невыразимости мира. Они не откровенничают и вообще чаще молчат или говорят на посторонние темы, но они как будто озабочены чем-то. Пожалуй, тем, чтобы уметь жить здесь и сейчас. И фильм получился про то, как живут здесь и сейчас правильные красивые молодые люди. У них что-то не очень с работой, если верить реплике Старостиной, но и работа официантки ее не очень расстроит — такой вот любопытный антисоциальный жест совершают авторы фильма.

Сделав открытым прием — да, мы герои, мы актеры, но мы еще и снимаем друг друга сами, предварительно договариваясь о том, где именно и под каким кустом будем снимать друг друга, — нас лишают пресловутой иллюзии. Магии нет — есть любительская съемка нескольких моментов из жизни людей. И это, пожалуй, и есть зона наибольшей откровенности: раз увидев персонажа в качестве режиссера, мы и в другом месте, где он вроде как только герой и не обращает внимания на камеру, будем помнить, кто этот человек. И серьезное выражение его лица нас не обманет: да, он просто моется и молится. Ничего сверх нормы.

ПАВЕЛ ПРЯЖКО

Три дня в аду

ПЬЕСА

«Три дня в аду». Чтение пьесы. Фестиваль «Территория». Программа «Живые пространства» на Казанском вокзале. Режиссер Семен Александровский

Фото Юлии Люстарновой

Действие происходит в феврале 2012 года в Минске.

Пятница

Салон сотовой связи «Лайф» на улице Ленина, это напротив ГУМа. Дима снимает заднюю панель сотового телефона, чтобы достать симку. Оператор,

---

Пьеса была представлена в программе международного фестиваля театра и кино о современности «Текстура» (Пермь).

женщина лет тридцати, оформляет документы на новый сотовый. Дима короткими ногтями пытается подковырнуть крышку, но у него ничего не получается, он пробует снова, начинает трястись, волнуется. Оператор роняет взгляд на Диму, возвращается к оформлению бумаг. Рядом останавливается молодой человек в дутой синей куртке, прижимает барсетку, тоже обращает внимание на Диму. Дима трясется. Крышку ему все-таки удалось снять, и он вынимает батарею. Молодой человек и оператор переглядываются, оператор снова склоняется над бумагами. Это брюнетка, у нее золотая цепочка поверх черного гольфа и золотой браслет на запястье. Она сверяется с данными в компьютере, просматривает бланк. Молодой человек еще раз переводит взгляд на Диму. В глазах недоумение и сочувствие. Рядом, слева, стоит стеллаж со стеклянными дверками. Подсвеченные чехлы из кожзама на верхней полке, на нижней наушники и карты памяти. Чехлы недорогие, дешево блестят. Такие чехлы любят девушки из провинции, которые работают в Минске, снимают квартиру в Малиновке за двести баксов однокомнатную, и если спросишь у них, где находится Национальный художественный музей, то они недовольно насупятся: мол, что ты ху*ню всякую спрашиваешь, я знаю, что ли? Зато они отлично знают «Макдоналдс» на Октябрьской и в каком гипермаркете «Гиппо» или «Простор» дешевле готовые суши, по пятнадцать штук в маленьком контейнере. Молодой человек, отвернувшись, разглядывает стеллаж. Он точно не провинциал, это видно.

Диму колотит; он пытается вынуть симку из старого телефона. Руки трясутся. Его черные ботинки были модными два года назад. Волосы цвета старой соломы коротко стрижены, красная шея торчит из черной куртки... Его старший брат переехал из Наровли как чернобылец, получил трехкомнатную квартиру в Минске на Слободской, потому что прописал вовремя к себе в дом в Наровле родную сестру с мужем и ребенком; он работает охранником в «Пятом элементе». У него скуластое худое лицо, он все время стоит у входа, там, где магнитный определитель, переминается с ноги на ногу, в одном и том же сером свитере с бейджиком на груди, а глаза маленькие и красные, как у вампира или у человека, который много пьет. Второе. У него второе. Если в пятницу вечером стать призраком в холодном коридоре, соединяющем его квартиру и квартиру соседей, будет неудобно, потому что в коридоре стоит четыре мешка картошки по тридцать килограммов, но если на это забить, то можно увидеть, как он просится к себе домой, то есть просит, чтобы сестра пустила его в квартиру. Он говорит: «Я к себе домой пришел или х*й собачы?» Он говорит «собачы», а не «собачий», потому что у него акцент. «Я к себе домой пришел или х*й собачы?» На что сестра отвечает: «Не пущу. Я сказала: алкоголиков не водить». Друг торопливо произносит: «Пошли-пошли-пошли...» На что он в ответ на претензию сестры произносит, уже перед захлопывающейся дверью: «Паскуда, блять». Слово «блядь» он произносит тоже с акцентом. Но уже не с таким уловимым, как в слове «собачы».

Квантовые нелокальные корреляции его не интересуют.

Утро 24 февраля, автобус номер 120, едущий в сторону Малиновки. Лучше стать к двигателю, там теплее. 120-й скоростной, но он останавливается возле гипермаркета «Вестер». Напротив, через дорогу, автовокзал «Пауднёва-Заходняя». Это для пригородных маршрутов: Вилейка, Мозырь, Старые Дороги и т.п. В здании автовокзала есть несколько ларьков, в них продаются газеты и можно купить попить. Можно купить «ночнушку» — женскую ночную рубашку, можно лосины, можно нижнее мужское белье, презервативы, можно гирлянду на Новый год, разноцветный дождик, шапку для бани, рукавицы, семена... Работают или девушка в тугих обтягивающих джинсах со стразами, или полная женщина, которая по старой привычке перед сном накручивает волосы на бигуди. Она заменяет, а в основном работает женщина тоже полная, но с волосами, обесцвеченными перекисью, коротко стриженными. Ноготь на

указательном пальце сломан. Она в куртке и в варежках с обрезанными пальцами, потому что ларек не отапливается. У них троих черным подведены глаза. Девушка в джинсах курит и пьет пиво, та, которая заменяет, не курит и не пьет. Третья курит, но не пьет. Курит тонкие сигареты «Палл Малл». Раньше курила «Корону», как только она появилась. Начала кашлять, перешла на более легкие, потом опять курила более крепкие. От «Палл Малл» у нее кашля нет, поэтому курит их сейчас.

За кассой девчонки, в зале пацаны-охранники. Никто не знает, что такое квантовые нелокальные корреляции... «Это процедура какая-то да?.. С машиной связано, гидравлика...» Улыбается, в передний зуб вставлена страза, из-под платка выбивается черная прядь. Если много пирсинга, на кассу в большой магазин типа «Вестера» не возьмут точно. Наверное, вообще никуда не возьмут, только в магазин «Подземка» — торговать ароматическими палочками, хэнд-мейдом и никому не нужными дисками с классикой артхауса. «Ой, не знаю. Как вы говорите? «Квантовые нелокальные корреляции»? Ой, не знаю. А что это? Для передачи какой-то?.. Это для передачи?..» Улыбается, молчит, смотрит, не понимает: это прикол или что? Продолжая улыбаться: «Как вы сказали?.. Не, не знаю». Срабатывает рация: «Да? Саша, ты уже кушал? Сходи на 28-ю, посмотри, что там с терминалом у нее...»

Никто не знает. Так, может, в пиз*у их вообще? Как и экологическое равновесие, биологическое разнообразие, устойчивое развитие, энвайронментализм. В пиз*у это все, если никто про это не знает.

Дима добрый. Безграмотный, но добрый. Любит улыбаться, мечтает построить в Каменной Горке квартиру. Когда он смеется, видно, что с левой стороны в верхней челюсти нет резца у него. Это старший брат запустил ящиком, потому что Дима не хотел вывозить навоз из коровника. У Димы есть татуировка, вот здесь вот, за мизинцем, написано: «За вас». Когда поднимаешь рюмку, то тот, кто рядом, может прочесть эту надпись и поймет, что Дима пьет за него. «За вас». Это такая шутливая татуировка. Дима улыбается, сверкая дыркой вместо зуба, и ждет соединения с абонентом. Он звонит по новому телефону, держит его возле уха. Шапка съехала вверх чуть. Еще буквально недавно, прошлой зимой, в помещении или в автобусе он задирал ее так на макушку, и она топорщилась, торчала. Почему сразу можно было узнать, что он колхозник, гопник. Наверное, только у нас из всех стран бывшего Советского Союза сохранилось это обзывательство: колхозник. Колхозников можно было сразу определить зимой по тому, как они носят шапку. Задирают ее так. Но это действительно убого. Как менты носят шапки зимой, когда им жарко, меховые шапки свои они так на затылок немного откидывают. Но это сразу понятно, что ну уж совсем колхозник. Колхозник-переколхозник.

Перед 23-м Димин брат утром ехал от подруги, которая живет в Сухареве, в маршрутке 1134 и сцепился с ментом одним, курсантом. Тот не хотел передать деньги водителю, потому что дальше перед ним никто не сидел. Димин брат с заднего сиденья протянул деньги впереди сидящему менту и попросил: «Передайте». А мент что-то как-то... замычал что-то, указал, что, мол, смотри вперед, даже не сказал ничего, просто промычал что-то, скорее всего, не знал, что сказать. Но Димин брат понял, что сказано было типа: впереди никого нет, кому я буду передавать, я ж тебе не подорвусь, не побегу к водителю оплачивать, встань, блять, сам, жопу оторви и заплати. «Офигеть», — сказал Димин брат и пошел по салону едущей маршрутки платить за проезд. Поручня не было, он хватался рукой за сиденья, неудобно. Заплатил, пошел обратно, но не смотрел на мента, шел, уставившись вперед, перебирая руками сиденья, а мент смотрел в окно. Он тоже не хотел встречаться взглядом с Диминым братом. Зимняя форменная шапка была задрана на затылок, лоб открыт. Одной рукой он сжимал на колене перчатки, а в другой руке был сотовый телефон. В этот момент маршрутка повернула, его немного

качнуло в сторону. Водитель притормозил: дорогу переходили два мальчика-школьника — они побежали, рюкзаки задергались на спине. Димин брат сел на сиденье, вынул сотовый, стал набирать что-то. Он хмурился, тыкал на кнопки. «Офигеть» — это все, что он позволил себе. Но в воображении... он ему выговаривал по полной: «Сука, мудак, блять, что ты тут, блять, салага... Власть почувствовал? Власть почувствовал свою? На пенсию хочешь в сорок пять лет, а? А почему я не хочу? Почему я пахать должен, блять? Я, сука, чернобылец, блять! Ты, блять, говно, блять, по сравнению со мной. Хату по кредиту в один процент и пенсию миллион? За что тебе пенсия такая, сука ты, блять, конченая! Моя мама дояркой сорок пять лет отпахала! У нее пенсия четыреста тысяч! За что тебе миллион, блять?! За то, что ты походишь туда-сюда?! Урод, блять. Смотри, блять. Поднимай голову, когда идешь. Кирпичи, блять, падают еще...»

Потом его высадил один мужик на работе. Димин брат ему говорит: нельзя, мол, с ребенком в такой коляске в магазин. Этот стоит, смотрит. «Нельзя с ребенком в такой коляске в магазин». — «Почему нельзя, еп твою мать, блять! Почему нельзя?!» — «Я знаю, что ль, почему нельзя?! Правила такие в магазине!» Не забываем, что Димин брат говорит: «махазин». У него «гэ» выбухное. Махазин. Мужик в недоумении развернулся и покатил свою коляску с ребенком прочь от этого магазина. Димин брат, побитый красными пятнами, стоял, уставившись в одну точку и сжимая в руке рацию. Если бы вы подошли к нему сейчас и спросили: «Скажите, пожалуйста, а вы знаете, что такое квантовые нелокальные корреляции?..»

Каменная Горка, в принципе, неплохой район. Там развитая инфраструктура. Там гипермаркет «Магнит», строительный гипермаркет. Там есть магазины с живым пивом. Кинотеатра, по-моему, нет. Подруга брата Диминого хотела посмотреть, сравнить цены между «Гиппо» на Горецкого и «Магнитом» на Каменной Горке. Она бухгалтером работает в «Мапиде». Она ехала, из маршрутки смотрела, кинотеатра не видела. Они как-то с братом Диминым считали, сидели, щелкали каналы, она купила плазму в беспроцентный кредит в «Электросиле», а потом как сравнила цены с Интернетом, так слегка припухла. Переплатила на миллион. Разница между ценой в магазине и Интернете — миллион. Так они считали каналы кино. «Еврокино», «XXI век», «Кино 1000», «Русский иллюзион», «TV1000. Русское кино», «Наше любимое кино». Дима ходил с братом, сестрой, мужем сестры и ребенком их в «Ракету», переделали ее. Пошли на 3D, на «Хранителя времени». Еле досидели до конца. Такой бред, блять. А это минус тридцать тысяч из отложенных тогда на сотовый телефон. Это почти три бакса.

Он его заметил еще в автобусе. Он знал его семью, на Слободской живут. Он работает на Тракторном в цеху, она убирает 25-ю поликлинику, брат еще живет с ними, работает охранником в «Пятом элементе». А дочка ее в школу ходит, вместе с дочкой соседки его, Андрея жёнки, учится в одном классе, а Андрей в охране в казино работает, за мониторами следит. Это ее дочка, он ее уже с дочкой взял, женился на ней. Он сам из Старых Дорог, она прописала его к себе, а он стал на очередь и сейчас по долевому вроде будет строиться. Но он этого точно не знал. Потому что долевое, он знал, что если по очереди, для льготников, то пять миллионов семьсот. А долевое — иди хоть сейчас. По тысяче долларов за квадратный метр. Спрашивается, откуда такой телефон. Он в «Связном» три миллиона пятьсот. Камера пять пикселей, вай-фай, голосовой набор. Почти комп уже. Айфон практически, считай. Хотя, может, бэушный купил. На звук открываемой двери Дима машинально поднял голову. Ветер задул в салон снег. Дима заметил контролеров, опустил голову к новому телефону. Талон он пробил еще на Дружной, когда входил. Сразу пробил. Народ не стоял там, как обычно, словно, блять, как, я не знаю, стоят такими рядами, как будто, блять, в бой идут. Очередь на маршрутку, очередь на автобус. Там есть ближе к забору остановка 6-го ав-

«Три дня в аду»
Фото Юлии Люстарновой

тобуса. Там маршрутка на Молодечно, там очередь витками, десять метров людей в два витка. На 81-й, на 32-й, на 120-й, сейчас построили Брилевичи, стоят на 35-й. Было пустили маршрутку на Брилевичи, но она чего-то недолго ездила, сезон, наверное, мало кто садился. Уже сейчас маршрутка пять тысяч, если летом проезд подорожает, сколько она будет? Если зарплаты не поднимут, будет уже накладно. Хотя с первого марта базовая подымается до ста тысяч, значит, подымут и цены и на продукты, и на проезд. Он тоже повернул голову, почувствовал холодный воздух, перехватил рукой поручень, взялся чуть повыше. Когда контролеры входили в автобус, он поднял руку и взялся за горизонтальный поручень вверху. Вместе с контролерами вошла девочка в розовом пуховике и сразу пошла вперед по салону. Полупустой сейчас автобус, час пик 10.30 утра, все уже на работе, час пик прошел. Следующий после 15.00. Опять начнется давка, люди будут висеть. На Щорса в 81-й уже не сядешь. Атакует сразу Дружная, а потом Московская. Следующая Щорса, всё уже. А девушки если попадают в хвост, в последнюю дверь входят в час пик, — всё, это можно повеситься. Потому что реальная вонь. Мужчины воняют. Это подтвердит любая девушка, которая ездила в хвосте 81-го автобуса в час пик домой в Малиновку или на Юго-Запад. Воняют псиной, перегаром, дешевым табаком, гнилью какой-то. Еще у каждого большая зимняя куртка, теплая шапка, а из-под нее свалявшиеся волосы, которые они моют раз в неделю, воняют. А еще если начнет приставать такой, то вообще пипец. Это в час пик. Когда включают тусклый электрический свет в автобусе. Сейчас автобус полупустой. Некому ездить. Все в школе, в институте или на работе. Ездят одни дебилы. Женщины из поликлиники с детьми, у кого нет машины у мужа. Бабки, деды, бомжи, дауны, какие-то волосатые молодые люди в плохих ботинках зимних, с наушниками. Стопудово слушают арию или какой-нибудь дебильный старый металл. Ездят те, кто слушает русский рок старый. Чижа, Цоя. Ездит много тех, кто слушает «ДДТ». Но они как-то распределяются по всем городским маршрутам, и автобусы гоняют до обеда практически порожняком.

Они вошли на «Вестере». Трое. Две толстые бабы и мужик. Сразу подошли к Диме, стоящему в хвосте возле движка. Дима, не отрываясь от нового телефона, вынул из кармана талон, показал им. Они развернулись, пошли вперед.

Держась за верхний поручень, даже не глядя, он буркнул: «Удостоверение». Сейчас 120-й повернет мимо строящегося метро налево, на Семашко поедет. Он был почему-то уверен, что Дима едет зайцем. Они пошли дальше по салону. Не знаю, кого они хотят оштрафовать в это время. Девочку эту семилетнюю? Или бабку в вонючем обоссанном пальто? У контролеров синие жилеты поверх зимней одежды. У мужика седые усы и бурое лицо гипертоника. Пьющего гипертоника. Они сшибают деньги с людей, допустим, штраф семь тысяч, он говорит, давай, мол, тысячу, полторы давай, вот так вот насшибают, а потом после смены собираются кучкой и квасят. У одного мужика, он токарем работал в фирме одной, жена, когда сократили, пошла контролером в автобус работать. Так вот ее не было дома бывало что по трое суток. Сидела в общаге. Насобирают денег за время смены, покупают водку, еду, идут в общагу, бухают там и трахаются. А он сидел с дочкой, приходил с работы, кормил ее, проверял уроки, спать укладывал, потом утром вставал и на работу шел. Вот 9-я поликлиника, он заметил в ладошку на стекле, сквозь мороз, — там хорошая узи-диагностика. В прошлом году он делал узи почек за сто семьдесят тысяч. Сто семьдесят тысяч. Это недорого. С учетом, что джинсы стоили триста-четыреста тысяч. Что такое джинсы, спрашивается, и что такое узи? Сейчас джинсы шестьсот-семьсот. Это на распродаже. В магазине миллион. Миллион сто. Контролеры заняли три места, сели, о чем-то говорят. Сели возле средней двери, мужик на одиночное, бабы вместе. Девочка в розовом пуховике стоит у средней двери, держится за поручень. Повернулась к ним, отвернулась. Следующая важная

остановка — «Гипермаркет «Простор». Он повернет, и половина большая автобуса выйдет. Лыжник поедет дальше. На конечной выйдет, Малиновка-8. Малиновка-1, Малиновка-2, Малиновка-3, Малиновка-4 и так до Малиновки-8. Восемь Малиновок.

На его взгляд, это идиот. Не тот, кто Малиновки проектирует. Куда тогда вся деревня поедет? Лыжник. Занялся спортом в пятьдесят лет. Когда, блять, спорт этот уже нах не нужен. Лыжник херов. Шапочка с помпоном, спортивный костюм, курточка легкая. Дебил. Вот мимо туда-сюда поехал. Направо. Справа общаги для мединститута, где одни китайцы, дальше налево, все это без остановок. 120-й, считается, скоростной. А есть еще экспресс. На Ждановичи ходит. Из Серебрянки такой есть до Ждановичей. Талон был летом тысяча восемьсот. Он на Ждановичах покупал диски. «Апостола» купил все серии. Купил «Ликвидацию» и еще что-то. А! «Егерь» с Лифановым. Зае*атый актер. Он держится рукой за горизонтальный поручень, перекладина вверху. Сейчас в гражданском, в дубленке, ездил на авторынок прицениться, потом на работу. Надо или голову перебирать, или покупать новую. Потому что гидрокомпенсаторы надо менять, клапана менять, маслосъемные колпачки менять, шлифовать, скорее всего, надо будет. А если ху*во не в размер выведут при шлифовке, прокладка плохо ужмется, поедут газы, правильно не выставишь. Лучше уж сразу новую купить. Сколько она, встанет вопрос. А «японцев» брать сейчас вообще нельзя, потому что они все радиоактивные.

Он повернулся в другую сторону, потом пошел и сел. На стенке автобуса рядом с сиденьем на уровне колена какой-то отморозок написал число 149. Что оно значит — без понятия. Он вынул сотовый, открыл календарь — посмотреть, на какой день выпадает 8 марта. Потом открыл игру «Один против всех», белорусский аналог игры «О, счастливчик!». Первый вопрос был такой: «Что такое квантовые нелокальные корреляции? 1) Раковины на металле. 2) Возбуждение воды от винта движущегося корабля. 3) Понятие в физике. 4) Порча клубней картофеля вследствие глобального загрязнения окружающей среды». Он не задумываясь выбрал четвертый вариант ответа.

Девушка в черной куртке, отороченной искусственным мехом, идет к своему подъезду. Она поднимется на четвертый, откроет дверь в квартиру и сразу почувствует запах еды. Из-за того что все соседи выбивали в стенках ниши под холодильники, чтобы кухня в семь квадратных метров стала чуть больше, нарушилась вентиляция. Ее нет в этом крыле. Трубы вентиляционные вырваны, и вместо них в стенах сделаны ниши для холодильников. Девушка испытывает сильнейший приступ тошноты, она уже давно ест только растительную пищу. Она открывает окно в кухне, чтобы пустить холодный воздух. Ее мама за двадцать лет жизни в Минске так и не избавилась от акцента, говорит «прынясу», говорит «я пагавару». Она делает громче, когда Киркоров из телевизора поет, что не может ворваться в ее жизнь. Она не верит, что в Германии пособие по безработице — триста пятьдесят евро. Как не верят все жители деревни Ионы Мстиславского района Могилевской области, которых из тридцати домов осталось четыре человека. В выходные она любит смотреть из окна кухни, как дети во дворе качаются на железных качелях. Летом она открывает окно и чуть подается вперед. Она сама очень хорошо поет.

Суббота

Прямо на снегу расстелены целлофановые мешки. На мешках продукты, которыми торгуют пенсионеры. Это хрен, маринованные огурцы, куски тыквы сырой, сушеные белые грибы, в полиэтиленовых мешках квашеная капуста на вес. Женщина в синей короткой зимней куртке, наклонившись, кладет мандарины на розовую пластмассовую чашку весов. Выкладывает до кило-

грамма, стрелка показывает пока 800 граммов. Руки покраснели от холода, куртка задралась, спина голая. Женщина выпрямляется, и становится видно, какое красное и избитое у нее лицо. Губы накрашены, глаза очень черным подведены. Она вынимает из кармана куртки пачку сигарет, в пачке еще лежит зажигалка, пачка не полная. Она закуривает, кладет пачку обратно в карман куртки. Рядом с ней стоит долговязый худой пьяница в черной

«Три дня в аду»
Фото Юлии Люстарновой

куртке с резинкой внизу, молния расстегнута до середины, на голове у него черная шапка, он держит руки в карманах, в зубах тлеющая сигарета, он подносит руку к губам, затягивается, вынимает сигарету, выпускает дым, опускает руку с сигаретой. У его ног два неглубоких деревянных лотка с мандаринами, верхний чуть прикрыт таким белым капроновым мешком. Он подносит сигарету к губам, и в этот момент выбежавший из перехода метро школьник, мальчик, догоняя одноклассников, случайно задевает ногой бумажку, лежащую на снегу перед весами. На бумажке: «Мандарины. 12 тысяч килограмм. Испанские, очень сладкие». Буква «е» в слове сладкие поехала по бумажке вниз, бумажка крутнулась под ногой ребенка, половину ее засыпало снегом, мужчина с зажатой между пальцами сигаретой наклонился, взял бумажку, в этот момент дед в длинном старом пальто и в валенках, стоящий у самого выхода из метро, у него на газете под ногами банки с хреном, закричал: «Менты!» И сам первый стал запихивать свои банки в карманы пальто. Мужчина подхватил лотки с мандаринами, его подруга схватила весы. Бабки, дед и все волной рванули вбок, в сторону от перехода. Дима никак не мог собрать бананы. Его стало трясти, новый телефон выпал, он схватил телефон, бросил бананы, положил телефон в карман, стал запихивать бананы в сумку, руки тряслись, схватил сумку, бананы, несколько веток, выпали из сум-

ки на снег, остались на снегу, он рванул вбок, мент успел шагнуть к нему, хотел схватить, но воротник куртки скользнул только по руке, машина въехала на тротуар, ковш подхватил снег, потащил к ларьку «Союзпечати» на остановке, люди стали расходиться, Дима зацепился ногой за большой кусок мерзлого снега, стал заваливаться на машину, но удержался, сохранил равновесие, отбежал в сторону.

На Слободской, предпоследняя остановка перед конечной, остановка автобусов 81, 32, 84, из Слепянки идет, раньше была маршрутка туда 1184, но сейчас убрали, и ходит только 1211 до Шабанов, а в Слепянку уже маршрутки нет, 74-й автобус, 75-й, 84-д, 23-й, это который идет через Розочку, Карла Либкнехта на Романовскую Слободу. Есть еще маршрутный, возит в гипермаркет. 96-й автобус везет детей в хореографическую школу на Минина. На остановке магазин, аптека, банк и почта. Возле почты, на лестнице, Димина знакомая расстилает целлофан на бетонные перила крыльца, прижимает целлофан по краям камнями, обломками плитки, чтобы ветром не сдуло, пока она будет выкладывать DVD. Стоит, прячет руки в рукава куртки. У нее длинная зимняя куртка, на рукаве жирное пятно. Люди могут обернуться и увидеть ее диски, когда снимают деньги в банкомате, может, кто-то захочет что-то купить.

Килограмм бананов — восемь тысяч, это доллар. На бумажке, которая лежит на снегу, написано, что они из Эквадора. Шкура банана зеленая, и они большие. Придерживая подол длинной шубы, женщина перебирает мандарины. Ей кажется, что они все мягкие. «Они у вас все какие-то мягкие». Морщится. Ей не нравятся эти мандарины. На тонких, уже с признаками артрита, пальцах блестят золотые кольца. Возле ее ног на снегу лежит раздавленная хурма. Димин брат купил три килограмма хурмы на Комаровке по девять тысяч за килограмм. Он перебирал, тоже стоял. Так если не выбирать, то такая хурма стоит двадцать пять тысяч. «А почем бананы? А, вижу». Женщина раскрывает кошелек из блестящей красной кожи, протягивает Диме пять тысяч и три купюры по тысяче. Дима вытягивает из кармана джинсов деньги, ему приходится чуть приподнять плечи: ваша сдача. Буква «ч» твердая, он произносит не «сдачя», а «сдача». На конце «а». Сдача! Он говорит, как старший брат: «сдача», «ести», «вылазит», «санцыметр». Деньги перехвачены коричневой детской резинкой для волос. Из перехода метро валит толпа, женщина в шубе, недовольно морщась, касается плеча мужчины в короткой зимней куртке, он встал на ее пути. Она спешит к темно-синей машине, уткнувшейся бампером в бордюр тротуара. Двигатель не заглушен, стоп-сигналы мигают. Дима сует деньги обратно в карман. Уголок тысячной купюры надрывается, джинсы плотно прилегают к ноге, и положить в карман деньги непросто.

Люди распределились по остановке в ожидании транспорта. У Димы нет специального места для денег. Он хранит деньги в кармане, складывая их по принципу увеличения. Самая большая купюра внутри сложена пополам и перехвачена следующей, потом следующей, потом следующей. Сто тысяч, пятьдесят тысяч, двадцать тысяч, десять тысяч, пять тысяч, одна тысяча, пятьсот рублей, сто рублей, пятьдесят рублей, двадцать и десять. За десять, двадцать, пятьдесят и сто рублей ничего не купишь. Это мусор. Эти деньги можно найти в городе на земле. Однажды друг Димы срал на Дружной напротив «Экомедсервиса» на Толстого, срал и подтирался сторублевыми купюрами. Три по сто, одна пятидесятка и одна десятка. Дима поднимает любые деньги, если находит. Даже десятки, даже если они мокрые. Он кладет их в карман куртки, они высыхают, и он рассчитывается ими с кассиршами в магазине. Старшая сестра Димина говорит, что если за крохами тянешься, значит, всю жизнь будешь подбирать только крошки. Она десятку не подымет. Она не поднимет и сто рублей, вот если пятьсот или тысяча... Однажды ее дочка потеряла сотовый телефон, «Самсунг». Дочке пятнадцать лет, на заставке была большая красная роза. Телефон лежал в сне-

гу напротив «Голден-кофе» на площади Ленина. Машина чистила тротуар и оставила горб снега посредине. В 22.30 по этому телефону позвонили ее подруге Лизе. В 23.30 из отеля «Европа» позвонил уже другой человек. На следующий день у входа в ГУМ девушка в синем пальто протянула сестре Димы сотовый телефон ее дочери. Димина сестра кинула девушке десять долларов в раскрытую сумочку. Девушка недовольно нахмурилась, она не ради денег отдавала чужой телефон. Димина сестра почувствовала себя неловко, стала благодарить, что-то сказала, какие-то слова благодарности. Они разошлись, девушка пошла на остановку, а Димина сестра пошла на метро, доехала до Каменной Горки, села на 52-й троллейбус, вышла у 25-й поликлиники, зашла в 10-й кабинет, переоделась в белый халат, взяла ведро, тряпку и пошла мыть кабинеты. У нее зарплата чистыми — 850 тысяч. Пакет молока — пять-шесть тысяч в зависимости от жирности. Хлеб — от двух с половиной до четырнадцати тысяч. Половина раубичского — семь тысяч. Рис — семь-девять тысяч за 900 граммов, гречка — девять-двенадцать тысяч за 900 граммов. Пачка овсянки «Геркулес», дешевой самой, которая стоила девятьсот рублей, — четыре с половиной тысячи. Мясо — сто—двести тысяч за килограмм. Сосиски — тридцать пять — сорок тысяч. Можно и за двадцать, да. Но за двадцать уже не все их едят. Сок — от семи до четырнадцати тысяч за литр. Селедка «Матиас» — двенадцать тысяч, «Эконом» — двадцать три тысячи, творог — от пяти до двенадцати тысяч, сыры — от тридцати тысяч, рыба — от тридцати тысяч. И в Сухареве, и в Чижовке, и в Шабанах, и на Юго-Западе, и во всех восьми Малиновках люди убеждены, что все делается в жизни ради денег. Все соседи Диминой сестры, все одноклассники ее дочки Вероники, вся школа во главе с директором — все думают именно так. Через неделю к ней приехала двоюродная сестра Тоня из Орши и подарила платок. Тоня сказала: «Прими этот маленький подарок. Пусть он не такой важный, но, сестричка родная, люби его, как меня. Люби его, как меня». Тоня произносит «ехо», «прыми», «скромны». «Люби ехо, как мяня». Произносит «мяня».

Он заходил перед работой домой переодеваться. Живет на Слободской, 19, дом стоит во дворе параллельно дороге, через дорогу гаражи. Уже, наверное, второй месяц красный старый диван выброшенный стоит у дверей в мусоропровод. Светлый лак сполз с деревянных подлокотников. У стены тут же коробки с едой для котят. Вчера ходила баба из жэса, спрашивала, будем ли скидываться на капремонт подъезда. Полгода по шестнадцать тысяч в жировку уже включено. Соседка напротив из 175-й ругалась с ней, типа мы плотим, мы и так плотим, за что мы плотим! Она говорит, мол, вы плотите за обслуживание, это, мол, за капремонт. Собираем списки, всех записываем, кто не расписывается — все идет в компьютер, в базу данных. А за что мы и так плотим? А вы плотите за одно, а это за другое, это капремонт подъезда. А что вы делаете, когда алкоголики вон не плотят, а вы раскидываете за свет, что они не плотят, на всех жильцов! Кто вам такое сказал, женщина?! Все знают, что вы так раскидываете за тех, кто не плотит. Мы никогда такого не делали. Я не знаю. Будете платить или нет? Я не знаю, это наглеж. По шестнадцать тысяч. В жировку уже включено. Кто не расписывается, все данные заносятся про тех в компьютер. Если ты едешь зайцем, оформляешь штраф, данные про тебя заносятся в компьютер, если ты меняешь доллары, данные про тебя заносятся в компьютер, если ты пошел на «Белтелеком», хочешь посидеть в Интернете, обязательно возьми паспорт, только после того, как запишут твой личный номер, оператор выдаст тебе машину, и все твои данные заносятся в компьютер, и все сайты, на которые ты влезал, все это видно, и все заносится в компьютер.

На крыльце возле почты и «Беларусбанка» девушка в длинном пуховике продает DVD. Все, что она продает, он уже видел. «Черные волки» с Безруковым он смотрел по телевизору. А «Высоцкого...» смотреть не будет. Хрипатый

алкаш. Подняли неизвестно что. Другое дело «Любэ». Или Круг. Трофим ничего. У него мр3 с Трофимом всегда в машине лежит в бардачке.

Перекинув портфель в другую руку, шаркнул пару раз ногами о тряпку на крыльце, потянул дверь на себя, столкнулся в дверях с пенсионеркой. Почти касаясь плечом ее лица, вошел в банк. Три окна из девяти работают. В каждом окне очередь по пять-шесть человек. Пошел ко второму окну, кинул взгляд на табло с курсами. Доллар: 8 тысяч 150 рублей. Русский рубль — 250 рублей, а полгода назад был 100 рублей. А летом год назад, когда он ездил в Рязань на семинар, был 97 — он менял. Сейчас уже 250 за рубль. Стал во второе окно, перерыв через семь минут. Если мужик через одного впереди с жировками возиться не будет, он успеет. Автоматом, как всегда делал в помещении, закинул форменную шапку на затылок, взял бумажку, ручку, стал писать номера. Две симки МТС и «Велком». Вся семья на МТС, а брат на «Велкоме» с женой. По десятке на тот номер и на тот. Надо снять с карточки. Посмотреть съездить после работы, сколько в «Гиппо» фен стоит. Вроде от пятидесяти восьми до двухсот восемнадцати тысяч. Ну такой фен, конечно, за пятьдесят восемь не купишь, хотя какая разница — гонит воздух и гонит. Куплю за пятьдесят восемь в районе, средний возьму тысяч за сто десять — сто восемнадцать. Мужик «россию» меняет, тысячу рублей, водитель, видно сразу, тысяча рублей — это двести пятьдесят тысяч, два раза сходить в магазин, это если мясо не брать или рыбу. Всякую ху*ню если не брать типа авакадо, шампиньонов. У оператора, парня, псориаз. С ним на одном курсе в академии учился парень из Логойска, тоже псориаз был. Он знает, что у евреев часто псориаз. Он не любит евреев, называет их жидами. Жиды не хотят работать. Жид никогда не будет работать на тяжелой работе, на стройке, в шахте. У него жена работала в санатории при БГУ одно время, там работала санитарка Оля Сманцер, ее завхоз недолюбливала, и, когда надо было продлевать контракт, с ней не продлили, она пошла к адвокату, и та сказала: «По законодательству вас не могут уволить, потому что вам пятьдесят лет, пять лет до пенсии, и вас не могут уволить». Она пошла к главврачу, сказала, что вы, мол, не имеете права меня увольнять, мне пять лет до пенсии. А одноклассник его, типичный жид, возил водку с Украины, его дядька здесь был инженером на мясокомбинате, уехал в Америку и в Америке живет за счет того, что делает видеофильмы свадебные знакомым. Сосед по даче жид. Его жена работает риэлтором, третью квартиру в Минске купила сейчас, сын живет в Америке, дочка младшая работает в физиотерапевтическом кабинете в 25-й поликлинике. У него брат двоюродный работал на рынке на «Динамо», в камере хранения жид работал. В магазине «Рублевском» товаровед жидовка. Пришел один, предприниматель ху*в, заполнил заявление, отвечал на вопросы, потом: «Я сдавать отпечатки не буду». Отморозок уже где. Все будут сдавать, все сдали. Не сейчас, значит, потом, силой. Закон такой. Все начиная с призывного возраста должны сдать отпечатки пальцев. Все. Все есть в картотеке, про всех все известно. На каждого заведено дело. На каждого. Где живет, где работает, что говорит, смотрит ли в Интернете порнуху, кому звонит. Все звонки прослушиваются, все записывается, все разговоры записываются, известно, куда ходит, сколько денег, есть ли левые. Не сдашь — накажем рублем, не сдашь — в тыкву. Известно, по каким улицам ходит, каким транспортом ездит. И идешь еще, если в форме, и все время трясешься: не дай бог кирпич на голову с крыши. А он говорит: «Я не буду отпечатки сдавать». А еще голубые, блять. Педофилы. Он видел ролики в Интернете, как в России педофилов на фальшивые страницы «ВКонтакте» вылавливают, назначают им встречи, а потом учат жизни. Вот у кого сын растет, тот понимает. Надо перенимать. Хороший опыт. Видел смешной клип на Ютубе: мужик в автобусе поет под гармонь: «Ты гори-гори-гори-жидяра-ехохо! Ты гори-гори-гори-жидяра-ехохо! Ты гори-гори-гори-жидяра-ехохо! Ты гори-гори-гори-еврей! Анцвейдрей!» Протянул парню-оператору бумажку с номерами.

«Жизнь удалась», режиссеры Виктор Алферов, Эдуард Бояков. Театр «Практика»

«Запертая дверь», режиссер Дмитрий Волкострелов. Театр POST

«Урожай», режиссер Наркас Искандарова. Новый драматический театр

«Хозяин кофейни», режиссер Дмитрий Волкострелов. Театр POST

«Жизнь удалась», режиссеры Михаил Угаров, Марат Гацалов. Центр драматургии и режиссуры совместно с «Театром.doc»

«Лотерейный билет не желаете? «Ваше лото», «Миг удачи»?» Нет, спасибо. Парень-оператор склонился, стал вводить номера телефонов в комп. Их обязывают предлагать лотерейные билеты. Во всех банках все операторы это спрашивают: «Ваше лото», «Миг удачи» не желаете?»

Ты выходишь из дому, ты платишь. Девушка в отороченной искусственным мехом куртке знает это очень хорошо. Сначала в транспорте, автобус или троллейбус, проезд тысяча триста рублей, если покупаешь талон у водителя — тысяча пятьсот рублей. И голосовое сообщение из динамика: «Просьба, чтобы купюра была не больше десяти тысяч». Если первый автобус, в который села, не довозит, садишься на метро. Тысяча триста рублей жетон. На руки не больше четырех жетонов. Почему? Непонятно. Не хватает их — так объясняют. Спускаешься в метро, у этой девушки тяжелая сумка, лежит нетбук, книжка, контейнер с обедом, который взяла из дому. Тягать сумку на плече достает, хочется куда-нибудь поставить. Но после теракта в метро на всех станциях убрали скамейки. Старухи, старики, женщины с маленькими детьми — все вынуждены стоять. Все стоят на платформе, потому что сесть некуда. Почти год люди стоят. Недавно скамейки вернули. Объяснялось это мерами безопасности. Она платит за проезд, она платит за еду, она платит за вход в клуб, она платит за воду. Дома она платит за свет, за воду, за квартиру, она платит за телефон сотовый и домашний, она платит за цифровое телевидение «Зал» плюс платит за специальный пакет каналов HD. Она платит дополнительно за чистую воду в бутылках по двадцать литров, по двадцать шесть тысяч за бутылку, потому что ту воду, которая течет из крана, за которую она платит, невозможно пить, она настолько хлорирована, что, если готовить чай, все равно чувствуется. Она не может мыть голову этой водой — появляется перхоть. Она платит за шампунь, мыло, одежду, за Интернет, за билет в кино. Она платит налоги с доходов 12 процентов. Перед этим ее родители, с которыми она живет, заплатили за эту квартиру в спальном районе на окраине города пятьдесят две тысячи долларов, чтобы она считалась их собственностью и чтобы они могли в ней платить за свет, за воду, за тепло. Они въехали и сразу поменяли окна, деревянные сменили на пластиковые, за три окна они заплатили восемьсот семьдесят долларов. А квартира на Каменной Горке однокомнатная с видом на кольцевую дорогу стоит семьдесят две тысячи долларов. Ее подруга снимает квартиру однокомнатную за двести сорок долларов на Наполеона Орды, и это другой конец города с видом на строительный гипермаркет «Омо». В ней не было ничего — ни плиты, ни мебели, ни холодильника, она платит за голые стены, просто потому, что дом новый. Она платит хозяйке за квартиру и за коммуналку. Хозяйка идет с этими деньгами, которые получила от нее за свою собственную квартиру, и платит с них налог, потому что она получила доход. У родителей этой девушки есть дача. Но земля им не принадлежит. В любой момент, если стране понадобится, эту землю могут отнять. В любой момент, если это понадобится, квартиру любого могут отнять, правда, будут предлагать в эквиваленте такую же. Но не учитывается, что человек привык, пустил здесь корни. Если стране надо, ты должен отдать. Эта девушка садится в 81-й автобус и сорок минут выбирается из Малиновки. На пути Юго-Запад: «Кирмаш», «Макдоналдс», кинотеатр «Берестье», секонд-хэнд, в котором стали очень большие цены теперь. Один свитер восемьдесят пять — сто тысяч. На Юго-Западе дома построены в форме олимпийских колец в честь Олимпиады 1980 года. Девушка выходит на улице Московской и пересаживается на 100-й автобус. Ее подруга садится на конечной возле строительного гипермаркета «Омо» на 35-й автобус, доезжает до остановки напротив гипермаркета «Вестер», пересаживается на 31-й троллейбус, проезжает одну остановку, идет пешком мимо кафетерия, почты, аптеки, магазина, строительного магазина «Палас» на остановку «Улица Уманская», садится на 40-й троллейбус, выходит на остановке «Райисполком». Она рабо-

тает секретаршей в райисполкоме Московского района. Ее устроили по большому блату, потому что, несмотря на законодательство, по которому очередь на льготное жилье растягивается на пятнадцать, семнадцать, двадцать лет, а квадратный метр по льготной очереди стоит пять миллионов семьсот, она, работая в райисполкоме, потому что райисполком занимается этими вопросами, получит двухкомнатную, трехкомнатную квартиру через три года. Получит и сразу уволится. Три года из месяца в месяц она будет платить хозяйке двести сорок долларов, если та не поднимет цену. Три года она будет ждать своего жилья. Не семнадцать, не двадцать лет, не с 1987 года. Три года только. За это время она выплатит хозяйке квартиры восемь тысяч шестьсот сорок долларов плюс коммуналка за три года. Она продолжит платить, уже въехав в новую квартиру. Заплатит за двери, обои, бытовую технику, лампы, окна, если захочет, установит душевую кабину. Она будет платить, как и ее подруга, всю жизнь, пока не сдохнет. Потом заплатят ее родные. За гроб, за венки, за место на кладбище. Кто-нибудь из родных на похоронах скажет: «Она так любила жизнь».

Димин брат сдал отпечатки первым практически. Ну потому что это могло сказаться и на работе. Не продлили бы контракт, и всё. Он их сдал еще два года назад. Он отошел чуть в сторону, чтобы не мешать менту с портфелем в руке зайти в магазин. Когда пошло дело от участкового в районный суд, он сразу ему сказал: «Придурок, иди сдавай отпечатки», и Дима тогда пошел и на следующий день сдал их. Они собрали все справки, какие только могли. Мент что-то спрашивает у Ляны, закидывает шапку на затылок, уходит за Ляной. Провожая их взглядом, Димин брат поджимает губы, чуть сильнее сжимая в руке рацию, отходит в сторону, мимо проходит одноклассник его племянницы с мамой. Мама — красивая молодая женщина. Над одноклассником этим, племянница рассказывала, все стебутся в классе. Он слушает группу «Гориллаз». Все говорят: «Годиллаз». Племянница говорит, что он хочет выделяться, ходит в школу в кардигане. Что не слушает Нойза ЭмСи только потому, что, она знает, у него на телефоне был Женя Мельковский записан. Но он говорил, что качал просто одной девочке из Интернета. Он говорит, что «Ворлд оф варкрафт» тупая игра. Что «Гориллаз» по всему миру слушают миллионы людей. А вот в 3-й школе на Грушевской эта группа известна только ему одному. И что такое чилвейв, известно тоже только ему одному. Что так нельзя, как он, выделять себя из всех остальных. Например, все смотрят «Интернов», «Зайцев плюс», «Нашу Рашу», а он не смотрит. Говорит, что это лажа, тупой юмор. «Реальные пацаны» тоже для него тупо. Он сказал, что ему сказал его дядя, что он был точно таким же в школе и что друзей себе нашел только в институте, поэтому он не парится, что в школе у него ни с кем нет общих интересов. Что если он покажет учительнице, какие фильмы дома смотрит, потому что он знает, кто такой Ксавье Долан, потому что он знает, что это за фильм «Субмарина», но если он классной скажет, что ему нравится режиссер Ксавье Долан, она сразу позвонит маме и скажет: «Какие фильмы смотрит ваш ребенок? Я включила этого Ксавье Долана, это же сплошной ужас». А этот режиссер, он же гей. Для одноклассника племянницы Диминого брата это не проблема, он уже определился к шестому классу со своей ориентацией и может смело сказать: «Мама, успокойся, я не гей. Ксавье Долан стильный, но это не значит, что я хочу тоже геем быть. Кстати, такую прическу, как у него, я пока не хочу. Это пока для меня чересчур. В школе не могут смириться с моей лондонской олдскульной стрижкой, что скажут, если я приду с такой стрижкой, как у Ксавье Долана?» Никто в его классе не знает, что такое олдскульный, инди, не знают, кто такой Ноэль Филдинг. В шестом классе школы номер 3 города Минска только этот одноклассник племянницы Диминого брата смотрит «Майти буш», «Отбросы» и знает, кто такой Зак Снайдер. Он называет себя инди-кидом, единственным во всем классе, у него в плейер закачаны все альбомы «Арктик манкиз»,

он знает, что галстук и кардиган — это стильно. Знает, что такое конверсы. Что? Конверсы? Это мультик типа твоих этих, радиоактивных? Нет, бабушка, конверсы — это кеды, фирма. А, господи! Я думаю, что он мне все голову дурит этими конверсами. Племяннице Диминого брата очень повезло, что за партой сзади нее сидит такой одноклассник. Но ей больше нравится Илья, который хочет стать скинхедом. Все это старший брат Димы вынужден выслушивать каждый вечер, приходя с работы, потому что они живут в одной квартире. Он, сестра, ее муж и племянница. И только Дима живет отдельно на Ангарской, в четырехэтажной хрущевке, вместе с другом снимают однокомнатную квартиру за сто шестьдесят долларов. Спрашивается, какой он алкоголик? Квартиру снимает, купил новый сотовый, купил ребенку сотовый, купил канцтоваров к школе ему на сто шестьдесят тысяч, купил куртку на весну. Когда он забрал его, привел в поликлинику 25-ю, у врача глаза на лоб вылезли: посмотрите, говорит, у него сыпь, говорит, как, я такой сыпи сто лет не видела, такая сыпь бывает, когда ребенок не купан месяцами. Тебя мама когда купала последний раз? Не помню, говорит. Ну, покажи голову свою. Наклонили голову, там тихий ужас, места живого нет. Он отвел малого к матери в общагу от Футлярного бывшего. Ребенок за месяц поправился, набрал три килограмма, он в восемь лет в первый раз йогурт попробовал. Так какой же мой брат алкоголик?! Справка с последнего места работы — вот она. Вот справка от нарколога. Вот от тещи из Березина показания: купил сыну компьютер. Разве алкоголик сможет это все сделать? Приводы были, да. Так вы и сами знаете, какая милиция. Он, может, непьяный, пива выпил — всё уже. Так он пива полгода уже не пьет. Оскорблял участкового милиционера, матом на него крыл. Так кто ж их любит? Ментов не любит никто, кроме их родителей и друзей. В сетях их гнобят, они себя удаляют из сетей. Омоновцы закрывают свои страницы, которые людей разгоняли. У одного спецназовца на странице было написано любимое развлечение: люблю бить девушек дубинкой по голове. Это шутка такая. Менты забирают у пьяных деньги, мобильники. Старух, стариков прогоняют, которые продают еду. Но если где-то дерутся, ни один мент не полезет разнимать. Если гуляет пьяная компания, ни один участковый не поедет разбираться. Димин брат украдкой быстро вынул из кармана мобильник, не давал покоя один вопрос, кто только такие дебильные вопросы придумывает. И выбрал все-таки четвертый вариант ответа. Картошка, что еще может быть? Порча клубней вследствие глобального загрязнения окружающей среды.

Бритва «Филипс» с тремя ножами стоит триста шестьдесят тысяч. Для жестких волос. Он подумал и взял все-таки фен за сто восемнадцать тысяч. Все-таки 8 Марта, надо жёнке дарить будет что-то.

Воскресенье

На 23-е подруга подарила Диме бальзам «Нивея» за сорок восемь тысяч. Он ездил к малому в деревню, купил рулет такой шоколадный бисквитный за шесть тысяч семьсот. Три сырка глазированных по две триста, это он отдал две триста плюс две триста, это четыре шестьсот и еще, это шесть девятьсот. Шесть девятьсот плюс фанта пять тысяч, и купил на вокзале булочек по тысяче двести, итого он съездил к нему на шесть семьсот и шесть девятьсот, это будет тринадцать тысяч шестьсот и две булочки, это тринадцать тысяч плюс две четыреста, пятнадцать четыреста и плюс шестьсот, это шестнадцать. Шестнадцать тысяч. В Березине купил еще пачку «Лэйс» за восемь тысяч. Малой любит крабовые палочки, купил ему крабовые палочки. Домой купил, когда уже ехал обратно, в «Просторе» батон с изюмом за три тысячи, а неделю назад он стоил две восемьсот. Сок стоил морковный пол-литра в стеклянной банке три двести, а уже через два дня буквально три семьсот пятьдесят. Самый дешевый тыквенный в стеклянной банке стоил сначала две во-

семьсот, потом три двести, потом пять девятьсот. А теперь шесть восемьсот девяносто. Плавленые сырки в баночках «Ласковое лето» две восемьсот. Чай «Липтон» семнадцать тысяч. Значит, чтобы попить чаю с батоном и плавленым сырком, надо заплатить двадцать две тысячи восемьсот рублей. А надо будет еще что-то взять с собой в ЛТП. И малой просил положить ему на телефон десять тысяч. По дороге заехал к матери. Договорились, что бабушка положит пять и он пять. Мать рассказала, что на районе у них там, если выше идти от общаг вдоль железной дороги к депо железнодорожному, частный сектор в красной черте. Горел дом. Двадцать минут ехали пожарные, двадцать минут искали люк, зимой, пока нашли, потянули шланги, гидравлика сломалась. За час весь дом сгорел, а пожарные ничего сделать не могут. Не работает гидравлика, шланги не качают воду. Стояли и смотрели, как горит дом у людей.

Домой не хотелось. Поехал к брату на Слободскую. Пошел на конечную шестерки и 49-го, через болото к Семашко, мимо строительного училища, сел напротив на 65-й троллейбус, на остановке напротив 9-й поликлиники, там дядька его лежал, в шестьдесят лет заболел астмой. Пока закурил, приехал 65-й, полный битком. Из города едут в спальные районы люди. Стоял всю дорогу рядом с мужиком в меховой шапке и высоким парнем с дредами. Парень вышел на Громова. Что-то передумал сразу к брату идти, вспомнил, что надо сделать ксерокопию паспорта, вышел на «АТС» пошел на «Белтелеком», заплатил за ксерокопию две с половиной тысячи, на сдачу с трех тысяч взял на четырнадцать минут Интернет, открыл свою страницу «ВКонтакте», видит: поздравительная открытка с праздником всех мужчин 23 февраля. Салют и цветы. Залез на онлайнер посмотреть, сколько стоят телевизоры, как у сестры плазма «Элджи», 106 сантиметров диагональ. Четыре миллиона восемьсот тысяч, это шестьсот баксов, стал смотреть пылесосы, блендеры, микроволновки. Времени оставалось еще семь минут. Полез смотреть по второму разу все. На трех минутах на мониторе выскочила табличка: осталось три минуты. Влез опять на страницу «ВКонтакте», кликнул на гороскоп, потом увидел, что осталось пятнадцать, четырнадцать, тринадцать секунд, вышел из «Контакта», поднялся и, на ходу надевая шапку, пошел к дверям. На улице уже было темно. Мимо по тротуару прошла женщина с огромной овчаркой.

Брат лежал в зале, смотрел телевизор, племянница гуляла в компьютере, сестра мыла посуду на кухне, после стола праздничного. Ее муж открыл Диме дверь и, шаркая тапками, потянулся в зал, плюхнулся в кресло, стал дальше смотреть телевизор. Брат поднялся, пошел на кухню. Дима сидел на стуле между холодильником и столом, сказал, что сыт, ничего не хочет, у матери поел. Брат оперся плечом на дверной косяк, скрестил ноги, тапок отлип от пятки, свесился с ноги. За окном на стадионе кто-то стал херачить петарды, потом взрывали ракеты, прибежала племянница, на кухне выключили свет, притянулся муж сестры, все смотрели в окно и считали залпы. Один, два, три, четыре, пять. Про ЛТП обмолвились один раз только, сестра сказала, что надо туалетной бумаги будет взять с собой, она купила шесть рулонов за одиннадцать тысяч. Дима посмотрел, она желтая, двухслойная, какая-то пидарастическая, если он такую бумагу перед мужиками достанет. Сестра психанула, сказала, нормальная бумага. В 21.30 Дима ушел.

А брат еще в пол-одиннадцатого поехал в Сухарево к подруге. Водитель еще поднял интересную тему, спросил. Маршрутное такси — это что? Приравнивается к автобусу или к такси? К тому, что, когда сидишь спереди, пристегиваться надо или нет? Влезла мысль, и думал про это всю дорогу. Потом пока шел на работу через стоянку перед «Гиппо», думал всё: надо пристегиваться в маршрутке на первом сиденье или нет? В воскресенье к Ляне пришел кавалер, они пошли в пиццерию. Он хотел после обеда уйти, надо было помочь Ди-

ме собраться. Обедал в подсобке в гардеробе, возле своего шкафчика. Еще осталась селедка под шубой с четверга, что сестра готовила, и сосиски он себе отварил две. Сосиски остыли, из-за огромного количества сои при варке разбухли и холодные были совсем невкусные. Потом перегорела лампочка, свет стал совсем тусклый.

Игорю, однокурснику, рассказала про дешевую курицу на вокзале Люда, его знакомая, она секретаршей в суде работала до пенсии. А Игорь уже позвонил ему. Везде курица по двадцать пять тысяч, а на вокзале — двадцать одна. Он поехал утром в воскресенье сразу после звонка, сел на 74-й автобус на конечной, там, где мост через кольцевую, и доехал до вокзала, хотел выйти на «Музкомедии», на повороте, зайти в «Столицу» посмотреть лезвия, там были лезвия в киоске, пять штук «Биг стар» за семь тысяч. Но посмотрел, что еще только 9.30, а «Столица» открывается в 10.00. Берцы со вчерашнего еще хождения не совсем просохли, в носке чувствовалась такая теплая влажность немного. Он надел двое носков, одни он носил черные всегда, в ГУМе покупал, а вторые надел сегодня шерстяные, вязаные, купил у бабки в переходе, как идти на авторынок малиновский. Кололись, и нога чесалась даже через носки. Прикинул, что если бы не бесплатный проезд ему, это он бы накатал за сегодня!.. Тысяча триста до вокзала, с вокзала на шестерке тысяча триста до Минина, с Минина пошел на «Автосилу» через гаражи мимо стоянки, его знакомый участковый называл это место «адская лестница», через дорогу мимо школы к детской поликлинике, туда наверх к «Паласу», за «Паласом» сразу остановка «Уманская», 40-й троллейбус, тысяча триста до Комаровки, с Комаровки на метро тысяча триста или тысяча триста на троллейбусе обратно до Немиги, там пройти к «Макдоналдсу», повернуть направо, подняться чуть вверх мимо центра медицинского «Благовест», справа кинотеатр. А через дорогу слева парикмахерская, там фотография в стекле большая артиста из «Сверхъестественного». А жена захотела сходить на «Шерлока Холмса: Игра теней». Первую они смотрели в октябре, а в «Беларуси» еще ни разу не были, решили сходить на «Шерлока Холмса». Это раз, два, три, четыре. Четыре раза по тысяче триста, и обратно если ехать, это можно спуститься в метро, доехать до вокзала, там перейти на Дружную, сесть на 81-й, 32-й автобус или 65-й троллейбус. Это еще два раза по тысяче триста. Это семь восемьсот. Семь восемьсот он до обеда уже сэкономил. Кино в 16.20, поедут на маршрутке 53-й, по пять тысяч, это десять тысяч, обратно поедут тоже на маршрутке, если влезут, если нет — поедут на 53-м троллейбусе, будут ехать сорок минут в битком переполненном троллейбусе через весь город. Итого он экономит в день двадцать семь восемьсот, спасибо работе. При зарплате, допустим, как у его жены, которая работает в центре детского творчества «Золак», миллион восемьсот. Двадцать семь восемьсот... грубо округляем... двадцать восемь тысяч в день... это она бы отдавала только на проезд в месяц почти восемьсот сорок тысяч рублей.

В кинотеатре в очереди услышал, как уборщица другой говорила: «Люди уже ничему не удивляются». Вторая поквохтала, подакала, и разошлись со своими тряпками. Он еще хотел заехать в аптеку на Московской, возле Дома быта, мать просила лекарства купить от давления. Подобрала себе лекарство, называется физиотенз. Семьдесят девять тысяч по 0,4 — это в этой аптеке только на Московской в одной. А в государственных даже на тридцать тысяч дороже. Попросила купить, сказала, что в понедельник отдаст деньги. В Доме быта хоть поссать зашел за день. Пока поднимался на второй этаж, спросил, сколько стрижка мужская. От сорока тысяч. Мыла в туалете не было, зеркало треснуло слегка по краю.

Что у мента в портфеле. Курица — двадцать одна тысяча за килограмм, свинина по семьдесят две тысячи за килограмм, семена на рассаду: кабачки, огурцы, фасоль спаржевая, тыква, морковка, земляника, капуста декоративная,

цветет до Нового года практически, если снег не лежит. Это все потянуло на пятьдесят две тысячи, в мешке отдельно торфяные горшочки для рассады под землянику, по шесть штук в контейнере, один горшочек четыреста рублей, четыре контейнера — это девять тысяч шестьсот, к тому плюс земля, десять тысяч за четыре с половиной килограмма. Авокадо штука от пятнадцати тысяч, жена хочет роллы попробовать сама сделать. Рис специальный от тридцати тысяч, водоросли двадцать тысяч, рыба от пятидесяти тысяч, огурцы зимой от двенадцати тысяч за килограмм, mp3 Трофима, паспорт. И так каждый день, только меняются продукты: вместо авокадо яйца, допустим, вместо огурцов батон и хлеб, молоко, кефир, может, баночка кукурузы на салат или селедка. Когда выходил из «Каравая» напротив площади Победы, вдруг замер, напрягся, неужели все-таки кирпич. Из сталинки кто-то. Потом решился, поднял голову. Нет. С козырька крыши упал ком снега. Собрался и пошел дальше. Через парк Горького вдоль речки, мимо стадиона для хоккея на траве вышел на Пулихова к трамваям. Сел на четверку до вокзала, перешел на Дружную, там сел на 120-й. Надо еще порошок зайти в «Простор» купить успеть, и зубная паста закончилась. Магомет к горе не ходит. Он ее еще носил сначала, прикидывал: пятьсот долларов — шестьсот, пятьсот — шестьсот, потом понял, что... и положил папку обратно в стол на работе.

В музее, когда на улице нулевая температура, плюс три. Девушка, у которой мама любит петь, сидит в кабинете, не снимая куртку. С ней в кабинете в воскресенье сидят еще четыре женщины. Надо выполнять план. Пять экскурсий в день. Билет в музей стоит двадцать тысяч. В музей ходят, как правило, если ходят вообще, то минимум вдвоем. Это сорок тысяч. Сорок тысяч. А сорок тысяч — это палка колбасы. Даже не нужно долго думать, кто что выберет. Отец принес девушке на работу масляный радиатор. Она подпирает кулаком подбородок и смотрит в окно на ворон.

Вороны сидят на березе во дворе.

ЛТП — это лечебно-трудовой профилакторий расшифровывается. Это пять брезентовых палаток в ста километрах от Минска, недалеко от деревни, в лесу. В палатке десять человек. Это все мужчины среднего возраста, пьяницы, тунеядцы, те, кого страна согревать не собирается. Палатки не отапливаются, света нет. При температуре на улице минус десять в палатке температура минус десять...

**Итан Коэн,
Джоэл Коэн**

ТАТЬЯНА РАХМАНОВА

Трансформации жанра

Фарс и вестерн в драматургии братьев Коэн

Барри Зонненфельд, оператор Итана и Джоэла Коэнов, в одном из интервью сказал о режиссерах: «Дело совершенно не в эмоциях, на любую тему они могут написать превосходный сценарий. Темы для них поразительно не важны — дело в структуре, стиле, словах. Если спросить их о приоритетах, они назовут сценарий, монтаж, композицию и освещение».

Обращение к практике Коэнов-сценаристов — жест отчаянный: кого удивишь разговорами о механике нарратива в то время, когда нарратив давно никому не интересен, все истории уже рассказаны, а сценарий современного фильма может составить несколько страниц.

В американской и отечественной критике братья Коэн уже превратились в мифологему. Культурные коннотации: постмодернизм, тотальная игровая стихия, абсурд. С другой стороны, кинематограф Коэнов часто трактуется в философских категориях: Сартр, Хайдеггер, Кьеркегор... Материал это позволяет.

Исчерпывается ли кино братьев Коэн игрой безжалостного, изощренного ума философов-скептиков, исследователей механики абсурда? Замыкается ли их кинематограф в тотальной постмодернистской игровой стихии? Избежать абстрактного разговора об абстрактных категориях можно, лишь обратившись к каким-то совершенно прикладным элементам, которые могут противостоять мифотворчеству, — к композиции, разработке характеров, сценарной конструкции.

Фарс: экспозиция

Большую часть своих экспозиций Коэны решают, используя закадровый голос. Обратимся к комедии Коэнов «Подручный Хадсакера», структура которой кажется наиболее ясной. Конфликт возникает от сочетания закадрового текста, произносимого уютным голосом (позже зритель поймет, что это голос доброго Бога-часовщика), и событиями завязки (герой идет по балкону «Хадсакер Индастриз», чтобы спрыгнуть вниз). С первых минут в композиции задаются отношения человека и высших сил (случая, Бога, рока), причем человек выглядит марионеткой в руках премудрой судьбы. Герой Норвилл Барнс стоит на пороге смерти, но Бог нажимает на «паузу»: начинается флэшбэк — основная история взлета и падения Барнса, вслед за которой следует развязка. Герой все-таки срывается вниз, но добрый Бог-часовщик останавливает механизм, Барнс зависает во времени, появляется ангел, развертывает узел интриги с письмом (о котором зритель уже забыл, посчитав его лишь завязкой для следующего акта). Барнс спасен и счастлив.

«Подручный Хадсакера» сделан по образцу screwball comedy — эксцентрической, бурлескной комедии, — которая сформировалась в 1930—1940-е годы (Престон Стёрджес, Хоуард Хоукс, Фрэнк Капра). Бурлескной комедии присуще быстрое действие, условность, масочность персонажей, фарсовая буффонада. В «Подручном Хадсакера» театральность и условность соседствуют с техническими эффектами кино.

Фарс — система нелепостей, использование в нем случайных совпадений, и само собой разумеется, озорство судьбы обретает методичность в своем безрассудстве. В «Подручном Хадсакера» мы предполагаем, что герой-недотепа возглавит большую корпорацию. И появление ангела в финале не удивляет: мы понимаем, что герой не сможет разбиться.

Герой фарса воплощает невинность в окружении злокозненных недоброжелателей. Невинность и незлобивость Норвилла Барнса — главная составляющая его характера, двигающая сюжет.

Фарс не пишут — его разыгрывают. Действительно, игра всех актеров в «Подручном Хадсакера» спазматическая, с ужимками, кривлянием. Такая система актерской игры (маска, жест, пластические маневры) провозглашалась в режиссерских опытах Мейерхольда, который называл ее квинтэссенцией театра. Не случайно в кино подобная игра сразу обращает на себя внимание, кажется марионеточной, нарочитой. «Театральная маска обычно выражает окостенение социального типа, утерю им индивидуальных черт, делающих его еще живым лицом, его предельную схематизацию и общность. [...] Маска всегда имеет дело с выкристаллизовавшимся жизненным материалом. Она не допускает нерешенных фигур, персонажей с новым, неустоявшимся социально-психологическим содержанием, судьба которых имеет свое развитие и продолжение в жизни после финала театральной пьесы»[1].

Фарс развертывается в убыстренном темпе — так, чтобы персонажи потеряли свою слишком человеческую, психологическую сущность (вспомним ранние фарсы Чаплина), а зритель забыл о важных деталях или сюжетных нестыковках (где, например, живет Барнс?). Быстрая смена сюжетных поворотов характерна для фильмов «После прочтения сжечь», «Большой Лебовски».

Фарс — масочная стихия, ему близка комедия дель арте. Одна из самых старых взаимозависимостей в комедиографии — взаимозависимость между ироником и объектом его иронии. Таковы комик и простак, один из которых плут, а другой — глупец. Комизм возникает благодаря их взаимодействию. Такова, например, пара героев Барнс — Массбургер. Дуэт Бартон Финк — Чарли Мидоус тоже можно свести к оппозиции «простак — плут». На такой же оппозиции строятся комедии «Игры джентльменов» и «Невыносимая жестокость». Функция плута в фарсе — двигать поступками сюжет вперед.

Персонажи фарса, как правило, глупы, но тот скудный ум, которым они обладают, может быть поставлен на службу насилию, обдумыванию насилия, мечтам о насилии. Под эту категорию недотеп с манией убийства подходят многие герои Коэнов. Самый яркий, пожалуй, пример — дуэт преступников Шоуолтера и Гримсруда из «Фарго» (1995). Агрессивность — необходимая составляющая фарса.

Коэны в «Подручном Хадсакера» используют древнюю формулу, пришедшую из античного театра: dues ex machina. Как правило, в кино появление «бога из машины», разом решающего все возникшие противоречия, указывает на слабость сценариста, который не может придумать достойный финал. Коэновская ирония, конструкция фильма, представляющая собой нагромождение забавных совпадений, позволяют воспринять появление ангела Хадсакера как вполне приемлемую, но и ожидаемую сцену. В фильме «Старикам здесь не место» тоже есть «бог из машины» — врезавшийся в Антона Чигура автомобиль. Но этот внезапно обозначившийся «бог» уже ничего не стоит, его появление не

[1] Алперс Б. Театр социальной маски. М.-Л., 1931, с. 78, 79.

решает главных вопросов картины — сил «бога» на то, чтобы разрешить конфликт, уже недостаточно. Машина, врезавшаяся в Чигура, принадлежит миру стариков, миру бессильного шерифа — бывшего, списанного бога.

В «Подручном Хадсакера» нет преодоления жанра, авторы существуют в его конвенциях, поэтому все персонажи этого фильма — маски.

Сценарий «Воспитывая Аризону» далек от подобной прозрачной структурности. История построена так, что главный герой, Эйч Ай, мечется меж-

ду желанием обрести семейную стабильность и авантюрной тягой пуститься во все тяжкие. Фильм недаром построен как рассказ Эйч Ая о своей жизни — такая форма задает и обостряет рефлексивность, внутренний конфликт героя. Он и делает его персонажем драмы, а не фарса, где герои-маски лишены рефлексии. При этом игра остальных актеров фильма нарочитая, а вся картина напичкана фарсовыми трюками и буффонадой.

Одинокий всадник апокалипсиса — двойник Эйч Ая, явившийся из его страшных снов, чтобы показать, какое зло тот сотворил, украв ребенка. Появление двойника героя еще раз утверждает романтическую сущность этой комедии. Романтические мотивы «Воспитывая Аризону» одни исследователи остроумно сравнивают с мотивами пьесы Шекспира «Цимбелин»: демонический двойник; герой, защищающий честь своей дамы; возвращение потерянного ребенка. Другие, разбирая конструкцию коэновской комедии, сравнивают ее с «Двенадцатой ночью». От Шекспира здесь и смешение субъектно-объектных отношений: платок Дездемоны из объекта превращается в субъект, «действователь». Коэны переворачивают эту формулу: у них субъект становится объектом желания. Все герои комедии испытывают лишения, лекарство от которых — украденный ребенок. Ребенок функционален, как предмет, организующий сюжет: у кого ребенок, тот убегает, все остальные догоняют.

«Воспитывая Аризону» оказывается очень странным драматургическим конструктом: в масочную фарсовую комедию помещается драматический герой с внутренним конфликтом. Под маской романтического бурлеска с погонями и анимационными спецэффектами Коэны скрывают печальную историю о неудачной попытке человека найти свое место в жизни и в собственной семье. Хэппи энд этого фильма функционален и формален, но благодарный зритель комедии, инстинктивно считывающий жанровые

конвенции, не хочет замечать, что долгая счастливая жизнь — всего лишь сон. Фарсовая неразбериха и сумятица здесь оказываются фоном, от которого отделяется сложный, очень человечный герой. Попавший в сутолоку фарса и водоворот масок, он пытается найти там свое место — место, которого в этом жанре для него не существует.

В «Играх джентльменов» сюжет образует плутовская формула «кто останется в дураках на этот раз?». Герои меняют маски: плута на простака и простака на плута. Картина построена, как череда перипетий «возможность разоблачения — счастливое спасение». При этом практически каждый драматургический переход от счастья к несчастью сделан как фарсовый трюк. Например, в дом старушки приходит полицейский — профессор прячется под кровать; профессор отправляет старушку с подругой на концерт — устройство взрывается по глупости его помощника; старушка заставляет героев сыграть ее подругам — приходит профессор и читает стихи Эдгара По. Эти перипетии готовят разоблачение, которое неминуемо должно произойти.

У Коэнов персонажи меняются масками: изначально героиня, которая по логике истории должна быть простушкой (как в фильме Маккендрика «Убийцы леди», 1955), на самом деле не так проста, а банда грабителей-простаков появляется под маской плутов. Маски плутов оказались для них непригодны, что этих простаков и погубило.

«Невыносимая жестокость» тоже построена на идее парности: «охотник — жертва». Периодически Мэрилин Рексром и Майлз Месси говорят друг другу: «Ты жертва!» — и пускаются в погоню, пока жертва не превратится в охотника, а охотник в жертву.

Происшествие (встреча героев) происходит не сразу, и в экспозиции возникает вводный подсюжет — сцена, когда Доновен Донели, герой Джеффри Раша, застает дома жену с любовником. Решается такой банальный сюжет в духе самого непритязательного фарса: жена втыкает слишком агрессивному мужу в зад статуэтку, любовник убегает, а муж фотографирует раны, чтобы представить их как доказательство в суде.

Ложный конец, работающий как насмешка над романтическими комедиями, чтобы перевернуть, взорвать структуру, становится авторским саморазоблачением: настоящий финал по своей клишированности мало чем отличается от финала ложного, а условность перемены, происшедшей в героях в два последних быстрых акта, необходимая сценаристам для утверждения истинных ценностей («брак — это компромисс»), останется лишь условностью.

Основа комедии «О где же ты, брат?» — роуд-муви, история вечного возвращения. Коэны создают оригинальное авторское пространство, составленное из комического абсурда разных уровней. Комизм здесь действительно многоуровневый: от буквализации фигур речи (о Роберте Джонсоне, черном блюзмене, с которого списан персонаж Коэнов, ходили слухи, что он «продал душу дьяволу») до абсурдного обыгрывания гомеровской мифологии (одноглазый Циклоп в исполнении Джона Гудмена делает бизнес на продаже Библии).

Все эпизоды организует мотив судьбы, предрешенность ее поворотов. Открывает череду приключений слепой Тиресий, возвестивший героям о сюжете, который те увидят в финале фильма, — о корове на крыше. Слепой (смыслообразующая характеризация) диджей запишет на радио их песню, которая станет одной из главных пружин истории — благодаря песне друзей полюбят люди, их помилует политик, а Пенни снова вернется к Улиссу. Одноглазый Циклоп обманет их, а затем увидит друзей на ку-клукс-клановском собрании и направит за ними погоню. Гомеровский мотив «обращений» героя отыгрывается Коэнами буквально, в виде абсурдных масок: Пит превращается в лягушку; чтобы пройти на концерт, герои нацепляют бороды. Политик носит одежды куклуксклановца, а сирены оказываются бандитками, выдающими Пита властям за деньги. Все случайные встречи закономерны и ведут к дому.

Кровь и гэги: развитие действия

В первом фильме Коэнов «Просто кровь» характеры прорастают из сюжета. Есть любовный треугольник, в его центре — femme fatale Эбби, из-за которой совершаются страшные преступления. Однако к классическому треугольнику прибавляется еще один герой, соединяющий в себе сразу три роли — убийцы, резонера, рассказчика.

«У нас нет формулы, позволяющей уравновесить кровь и гэги. Но есть контраст между самой историей и подходом к ней рассказчика», — говорили авторы. Бодрость и витальность детектива Лорена Виссера, относящегося ко всему скептически, создают необходимую Коэнам ироническую дистанцию.

Сценарий «Просто кровь» построен так, что всё — не то, чем кажется; обманки и подмены двигают историю, создают энергию фильма. Драматургические крючки, по которым движется фильм от сцены к сцене, представляют собой цепь нелепых случайностей. История начинается с того, что Марти узнает о неверности жены. В первом акте он нанимает частного детектива, чтобы тот убил счастливых любовников. Вместо них Лорен Виссер убивает Марти. Кровавая кульминация истории: Рэй заметает следы убийства, думая, что его совершила Эбби. В третьем акте Виссер приходит к Эбби и Рэю, чтобы убить их, но скрыть идеальное преступление опять не получается, он убивает Рэя, но Эбби убивает Виссера, думая, что это Марти пришел за ней.

В «Фарго» Коэны тоже предпочли комическое построение: муж-недотепа запускает механизм нелепостей, доверив бандитам-идиотам украсть его жену за выкуп. «Фарго» построен как детектив, разоблачающий преступников, о которых зритель уже знает. Сюжет двигают два безумных бандита, а открытия беременной Мардж, «крутого детектива», выглядят глуповато.

Сущность черной комедии в том, что бесчеловечное злодеяние, изображенное в ней комически, оказывается избыточным и нелепым в своей амо-

«О, где же ты, брат?»

ральности. В этом, надо полагать, воспитательная роль черных комедий. Но если все абсурдно, мир функционирует по законам нелепых случайностей, то необходима точка опоры. Для этого в «Фарго» придумана Мардж — очень интересный персонаж. С одной стороны, она призвана осудить, обналичить абсурдность, утвердить зрителя в том, что на самом деле мир не так нелеп, как кажется. Мардж играет роль всеобщей матушки, для которой преступники — дети, совершившие плохой поступок. С другой стороны, из-за собственной нелепости Мардж, погруженная в бытовой абсурд, кажется, тоже принадлежит этому странному миру.

«Невыносимая жестокость»

В картине «После прочтения сжечь», где фарсовая случайность превращается в закономерность, категория протагонисты/антагонисты не работает: структура фильма противоречит этому разделению. Коэны говорят, что все герои этого фильма — идиоты: «Идиоты дают лучший драматургический эффект из всех возможных! Они все время делают что-то не так, попадают впросак, все идет наперекосяк, а нам того только и надо...»

«Много шума из ничего» — шекспировская формула картины Коэнов. Все герои одержимы манией преследования, желанием отомстить за поруганный авторитет, важностью секретной информации, «холодной войной», сексом, заговорами спецслужб. Эти страхи и мании развертываются в главную обналиченную ценность фильма — Линде (пародийной нуаровской femme fatale) в награду за ее активность и целеустремленность все-таки дадут денег на липосакцию.

Обладание диском с информацией, которая ничего не стоит, как чемодан в «Стариках...» или в «Фарго», становится формальным поводом, вокруг которого закручивается клубок нелепых смертей и абсурдных сюжетных поворотов. Но если макгаффин в приключенческих и детективных фильмах — это абсурд в центре логических построений, у Коэнов это абсурд в царстве абсурда. В таких герметичных жанровых картинах, как «После прочтения сжечь», «Подручный Хадсакера» и «Невыносимая жестокость», все персонажи условны, лишены внутреннего развития и рефлексий, потому что Коэны соблюдают фарсовые конвенции.

«What kind of man are you?»

Сценарий «Перекрестка Миллера» создан по мотивам произведений Дэшила Хэммета: сюжет, атмосфера, герои взяты из романов «Кровавая жатва» и «Стеклянный ключ». Хэммет писал в жанре «крутого детектива» и нуара, а «Перекресток Миллера» решен как гангстерский фильм. Больше всего сомнений, связанных с жанровыми конвенциями, в «Перекрестке Миллера» вызывает образ главного героя.

Том Риген, герой «Перекрестка Миллера», проходит два круга, оказываясь дважды в одной и той же ситуации: сначала в банде Лео, потом в банде Каспа-

«Человек, которого не было»

ра. В первом круге властвует «сердце»: Том служит у Лео, заводит отношения с Верной, отпускает на свободу Берни. Второй круг, совершаемый Томом, отрицает его прорыв к «человеческому» (в характере) и провозглашает победу жанровой условности: Том равнодушно отпускает Верну, становится причиной жестокого убийства Датчанина, отправляет Каспара на смерть к Берни, убивает Берни. Круг замыкается, как замыкается в жанре персонаж, чуть не поплатившийся жизнью, когда сгоряча попытался освободиться от маски героя.

В «Бартоне Финке» сюжет строится вокруг дуэта Бартон Финк — Чарли Мидоус. Возникает парадокс: завязка, обозначившая внешний конфликт (герой едет в Голливуд, встречается с продюсером, ему дают задание написать фильм про борцов), оказывается ложной завязкой, потому что подлинное побуждающее происшествие — это когда Бартон Финк жалуется на шум из соседней комнаты и добродушный толстяк Чарли входит в его жизнь, чтобы превратить ее в ад. «Простой человек», объект исследования Финка, пришел к нему сам, оказавшись не выдуманным, а реальным. Здесь вновь возникает игра Коэнов с субъектно-объектными отношениями: персонаж пьесы оказался соседом автора по гостинице.

Внешняя канва истории оттеняет внутреннее противоречие: Коэны изображают тихое сумасшествие Бартона Финка через интенсивное выстраивание иллюзии, с каждым кадром фабрикуя реальность и создавая при этом тотальную фантасмагорию.

В «Бартоне Финке» игровая стихия судьбы выражается в персонаже Чарли, в его явлении перед сценаристом, который своим заигрыванием с «прос-

тым человеком» сам же и накликал на себя беду. Еще один персонаж, возжелавший перемены участи, терпит фиаско в борьбе с судьбой. В этом фильме работает система масок, как в плутовской бурлескной комедии: простак и плут. Простота улыбчивого, дружелюбного Чарли и плутоватость всезнающего амбициозного Финка, считающего себя выше Чарли, будут — по традиции — перевернуты, и в дураках останется высоколобый Финк.

«Человек, которого не было» строится как цепь нелепых случайностей. Организован он подобно фильму «Воспитывая Аризону» — там и тут повествование ведется от первого лица: «Я работаю в парикмахерской. Хотя никогда не считал себя парикмахером. Я просто попал сюда, а потом втянулся. Это было не мое, я просто здесь работаю...»

Использование закадрового голоса голливудские кинематографисты и критики, как правило, осуждают, считая, что он превращает фильм в комикс. В «Человеке, которого не было» закадровый голос — смыслообразующий прием. Он заменяет диалоги, экономя на действии, содержит в себе поиски героем субъективности. Закадровый текст ритмизует фильм, настойчиво проходит через всю картину и в финале находит формальное объяснение — Эд Крейн посылает свое жизнеописание в мужской журнал, попросивший смертника описать свои чувства. Это позволит журналу повысить продажи. Возникает черный коэновский абсурд, парадоксально оказывающийся удивительно человечным: Крейн специально пишет много и подробно, потому что журнал обещал заплатить за каждое слово, — смертник, занятый самопознанием, размышляющий о своем несовпадении с пространством, формально пытается оправдаться, зарабатывая деньги, которые ему никогда не понадобятся.

Структура фильма является метафорой лабиринта, драматургически это цепь комических несовпадений-подмен (как в картине «Просто кровь»). Эд Крейн убивает Дэйва Брюстера, вместо него в тюрьму попадает Дорис Крейн; Дэйв, видимо, убивает Крейтона Толливера, но вместо Дэйва в тюрьму отправляется Эд. Как и в других фильмах Коэнов, историю запус-

«Игры джентльменов»

«Игры джентльменов»

кает нелепое происшествие. С развитием сюжета цепь нелепостей только нарастает.

Коэны создают феноменальные драматургические гибриды: сюжеты, начатые как комедия, заканчиваются трагически. При этом фарсовая условность сочетается с психологизмом.

Все персонажи хотят казаться кем-то другим, надеть маску: Большой Дэйв позиционирует себя героем войны, Дорис не хочет иметь ничего общего со своими родственниками, Бёрди стремится показаться более искушенной, чем она есть на самом деле. Навязчивые идеи обходятся персонажам дорого; Коэны отыгрывают эти ситуации в драматическом ключе: профанирование геройского прошлого Дэйва убивает Дорис; брат, которого Дорис не хотела знать, продает ради нее свою парикмахерскую, единственное достижение и отраду; сексуальная раскрепощенность Бёрди приводит к аварии. Нелепость подкрепляет комический подсюжет об инопланетянах, но транслируется он сошедшей с ума вдовой.

Комическое несовпадение в ситуации, когда Крейн признается Дорис, что это он убил Дэйва, а адвокат не верит ему, мечтая придумать более «реалистичную» версию происшедшего, оборачивается тщетой правды в абсурдном мире, где кипит фарсовая стихия. Замечателен комедийный диалог Эда и его сводного брата в суде: «Где же Дорис? Как она может опаздывать? Она же в тюрьме. Мы не в тюрьме, и то не опаздываем. У них что, нет сигнала подъема?» Сразу после этой комической речи выяснится, что Дорис в тюрьме повесилась.

Акты, сцены, эпизоды написаны Коэнами так, что постоянно возникает дуга от комизма к трагизму: яркая развлекательная сцена, где властвует опереточный персонаж, француз — учитель музыки, заканчивается трагическим приговором: у девочки нет души, а без нее не научишь. И снова комическое несовпадение в механизме действие-реакция: девочка и не собиралась заниматься музыкой, она хочет быть ветеринаром, но приговор учителя бьет по Эду, потерпевшему фиаско. Он только что обрел надежду и смысл жизни в помощи талантливой Бёрди. Со своей неталантливостью Эд смирился после краха идеи с химчисткой, но оказалось, что и девочка, которую он считал самой талантливой в своем окружении, бездарна, ее удел — быть машинисткой. Снова условный комизм несовпадения ожиданий оборачивается подлинной человеческой драмой. Или трагедией заурядности.

Вестерн: конец истории

В 2007-м братья Коэн выпускают фильм «Старикам здесь не место». В 2010-м выходит вестерн Коэнов «Железная хватка» по роману Чарлза Портиса. Чем эта стилистика и мифология привлекает Коэнов?

В экспозиции «Большого Лебовски» зритель слышит закадровый текст об ангеле Лос-Анджелеса Джеффри Лебовски. Неизвестно, кому принадлежит голос, кто в данном случае рассказчик. Только в конце фильма он будет предъявлен —

«После прочтения сжечь»

это актер Сэм Эллиот, опознаваемый американцами как знак вестерна (в сценарии написано: голос принадлежит «возможно, Сэму Эллиоту»). При этом слова ковбоя сопровождает композиция Tumbling Tumbleweeds, сочиненная в 1930-е Бобом Ноланом и ассоциирующаяся с традиционным вестерном. Удивителен этот рассказчик — ковбой из традиционного вестерна, рассказывающий правдивую историю об ангеле-хранителе Лос-Анджелеса 1990-х. В полифонической структуре «Большого Лебовски» вестерн становится мифом поп-культуры наравне с флюксусом, битниками, феминистским движением, сюрреализмом.

В экспозиции фильма «Старикам здесь не место» закадровый голос, повествующий о нынешнем беспределе, представляет Чигура, которого арестовал полицейский. Позже выяснится, что голос принадлежит старому шерифу. Этот шериф, как и Сэм Эллиот, представляет «стариков», «традицию», «ковбоя-классика».

Сюжет «Стариков...» составляют истории трех героев — Мосса, Чигура и шерифа Белла. На протяжении почти всей картины истории главных персонажей идут параллельно друг другу: Мосс и Чигур встречаются только один раз в быстрой схватке, после которой Чигур исчезает. Мосс не встречается с шерифом, Белл видит его только после убийства. Чигур и Белл, оказавшиеся в мотеле на месте убийства Мосса, расходятся, так и не вступив в схватку. Обнаруживается, что в фильме Коэнов нет обязательной сцены (большой финальной схватки добра со злом), необходимого элемента голливудского сценария. Сцена схватки Мосса и Чигура напоминает поединок двух теней, узнающих о существовании друг друга по отражениям, следам крови, выстрелам, не выходящих лицом к лицу, как это происходит в вестернах во время поединка Храброго Ковбоя и Злодея (и в традиционных, и в ревизионистских).

Мосс — не условный вестерновый ковбой. У него есть «человеческая» история: жена, умершая мать, Вьетнам, он не безымянный одинокий всадник, путешествующий из ниоткуда в никуда. Это один из обывателей, который попробовал примерить на себя маску лихого ковбоя. Персонаж, возжелавший иного бытия, платит за свои амбиции жизнью. Человек не может существовать в мифе, миф — среда для богов и героев. А сокровенную реальность вестерна составляет не что иное, как миф. Об этом уже давно написал Андре Базен.

«Старикам здесь не место»

Маску храброго ковбоя носит персонаж Вуди Харрелсона Уэлс. Это герой без истории (известно только, что он был во Вьетнаме), он появляется неожиданно в начале второго акта, он — единственный, кто видел Чигура и загадочным образом остался жить. Но явление болтливого (а значит, не из вестерна) героя Харрелсона, шутовского, сниженного двойника лихого ковбоя, всего лишь явление ложного резонера. Этот подсюжет разрешается в конце второго акта, когда Чигур убивает Уэлса.

Антон Чигур — персонаж, одержимый собственной мессианской правотой. Чтобы создать комедийный персонаж, иногда следует выдумать для него манию. Лидия Купер, анализируя книгу Маккарти, отмечала, что в реалистическом, детализированном пространстве романа Маккарти, населенного реалистическими персонажами, вдруг возникает мифический, условный тип героя, как будто пришедший из фольклора[2]. Олег Аронсон писал о вестерне Леоне: «...Проявить сострадание, любовь, жалость, дружбу, раскаяние здесь нет никакой возможности... Остаются только герой и его враги... Он лишен всего, кроме способности убивать. Он — не результат всеобщего произвола, как может показаться поначалу, а исполнитель никому не ведомого безличного закона смерти...»[3]. Чигур со своей инфернальностью — это главный герой ревизионистского вестерна. Афоризмы Чигура напоминают афоризмы странствующих рыцарей вестернов: «Если дал обещание убить — надо его сдержать». Вершит Чигур не зло, а справедливость, та-

[2] См.: Cooper Lidia R. He's a psychopathic killer, but so what? Moral storytelling in No country for old men. // No More Heroes: Narrative Perspective and Morality in Cormac McCarthy. LSU Press, 2011, p. 168.

[3] Аронсон О. Этика вестерна. — В кн.: Аронсон О. Метакино. М., 2003, с. 61.

кую, как он ее себе представляет: то же самое можно сказать и о ковбоях Клинта Иствуда.

Шериф Белл кажется прямым наследником традиции вестерна: рассказывая о деде и отце, служивших шерифами, он будто говорит о Шейне, Малыше Киде. Именно шерифа многие называют главным героем вестерна Коэнов. Шериф — носитель памяти, поэтому его роль — не рассказывать, а печально констатировать: он всегда на один шаг отстает от убийцы.

«Железная хватка»

Генетически драматургия вестерна восходит к эпосу, фольклору и авантюрному роману. Эпический размах вестерна очевиден не только в сверхчеловеке-герое, но и в кадре, обозначившем своей рамкой бескрайний простор ландшафта этого жанра. Эпичность вестерна заключена и в его этике: в мире вестерна добро и зло — понятия основополагающие. А при возникновении закона с его примитивной суровостью, которая вступает в противоречие с индивидуальной справедливостью, из эпоса, как писал Базен, возникает трагедия. Суровость всеобщего закона и индивидуальная справедливость в вестерне Коэнов персонифицируются в образах Белла и Чигура.

Шериф Белл представляет классический и ранний постклассический вестерн со своим делением мира на черное и белое, универсальным спасительным законом, традицией дедов и отцов, ясностью, логикой, причинно-следственными связями (Джон Уэйн, Джон Форд). Чигур — стихия постмодернизма, царство хаоса, насилия, начало алогичное, псевдомессианское, он утверждает свой закон, для которого жизнь человека уже не является ценностью (Леоне, Пекинпа). Мосс — обыватель, человек, оказавшийся между двух огней, неминуемо гибнет, не попав ни в пантеон мифологических героев вестерна, ни в хаос и абсурдное существование одиноких странников. Убийство Мосса в пространстве фильма не является событием, этот герой — катализатор действия, побуждающий «нового героя», Чигура, действовать, персонализировать тоску усталого шерифа. Поэтому возникает чемодан с деньгами, интрига с которым рассыпается в пустоту.

Мир вестерна — мир мужской. Женщина, как правило, это мать, жена, дочь, любовница, проститутка. Безусловно, существуют исключения вроде фильма «Дестри снова в седле», где все пространство подчинено женщине; светлый образ добродетельной жены организует историю и в «Непрощенном».

В фильме Коэнов «Железная хватка» рассказчик и главное действующее лицо — девочка Мэтти Росс. В экспозиции закадровый голос Мэтти объясняет мотивировку ее дальнейших действий. Намечаются стороны внешнего конфликта: слабая и храбрая девочка вынуждена восстать против убийцы Чейни. Ее речь задает систему координат, шкалу ценностей, которые на протяжении всего фильма остаются неизменными. Критики не случайно писали, что Коэны впервые сняли настоящее жанровое кино, в котором нет иронии и шутовства.

Уилл Райт, исследователь вестерна, разделял классический сюжет и сюжет отмщения: герой в поисках отмщения покидает общество; герой обнаруживает способность противостоять врагу, общество отъединяется от героя; герой побеждает злодея и возвращается в общество. Знаменательно, что в фильме Коэнов финальный мотив возвращения героя в общество претерпевает изменение: героиня возвращается в общество фактически, но по сути она остается отъединенной от него, о чем зрителю рассказывает закадровый голос Мэтти. Мэтти, старая дева без руки, опаздывает на встречу с Когберном, который уже умер, она увозит его тело с собой, чтобы похоронить. Противоположен коэновскому финалу хэппи энд картины Хенри Хэтуэя «Настоящее мужество» (1969). Коэны воспроизводят повествование книги Портиса от первого лица, тогда как в фильме Хэтуэя рассказ объективирован.

Героиня Коэнов, прошедшая через испытания, уже не может жить, как обычные обыватели. Чем сильнее Мэтти уходит в глубь жанра, тем дальше она удаляется от общества. Жанровые герои, маршал и рейнджер, тоже не могут существовать в не-героическом пространстве: маршал умер, а рейнджер исчез без следа. Не случайно вестерн часто сравнивают с военным фильмом. Человек, исполняющий законы жанра, оказывается человеком, пришедшим с войны: он никогда не станет прежним, потому что побывал где-то, что выше его разумения, где действуют только крайности, а человека без его ведома призывают в герои и несоответствие героическому характеру грозит смертью.

В пространстве фильма Коэнов Мэтти не меняется, но в финале перед зрителем предстает другая Мэтти, рассказчица; она существует уже в ином времени, не в вестерне. В двух этих образах Коэны и заключают рефлексию над жанром вестерна, превратившегося в героический миф, пространство которого требует подвигов, обрекая своих героев, которые смогли спастись от смерти в реальности мифа, на вечное одиночество и противопоставление окружающему миру.

Сценарий «Железной хватки» построен так, что вестерн — это фильм в фильме, воспоминание о вестерне работает как воспоминание о детстве. Образ рассказчика — необходимая авторам дистанция, с которой они смотрят на миф.

Ускользающее время, о котором Мэтти говорит в финальном монологе, — это время героики, время волшебных приключений. Вестерн со своей мифологией, со своим пантеоном богов ушел вместе с детством, когда игра в войну становилась подлинной реальностью, когда цели были ясны, приоритеты расставлены, а сердце горело жаждой справедливости.

Главный и удивительно гуманный посыл Коэнов: человек в жанре, будь то фарс или вестерн, существовать, как в мифе, как на войне, не может. Пройти через горнило жанра и выйти из него невредимым нельзя. Стать жанровым героем — то же самое, что ребенку стать взрослым, похожим на других, потерять свою индивидуальность, преодолеть штампы и условности нелепого или абсурдного взрослого мира.

КОРМАК МАККАРТИ — ДЖОЭЛ КОЭН — ИТАН КОЭН

Выбрать приоритеты

Джоэл Коэн, Итан Коэн

Кормак Маккарти. Есть ли у вас какие-то замыслы, которые кажутся слишком невероятными, чтобы их осуществить?

Джоэл Коэн. Не знаю, как насчет невероятности, но мы пытались сделать экранизацию романа Джеймса Дики «К Белому морю» об артиллеристе ВВС, самолет которого сбивают над Токио.

Кормак Маккарти. Это его последняя книга.

Джоэл Коэн. Да. Так вот, герой оказывается в Токио во время бомбардировки, но история, по сути, не об этом. Он идет пешком с Хонсю на Хоккайдо, потому что сам вырос на Аляске и хочет попасть в холодный климат, где, как ему кажется, он сможет выжить. По-японски он не говорит, так что после первых пяти-десяти минут в фильме вообще нет диалогов.

Кормак Маккарти. Да уж, сделать такую картину было бы непросто.

Джоэл Коэн. Это была интересная затея. Мы пытались запустить проект, но никто не хотел финансировать дорогостоящий фильм о бомбардировке в Токио да еще без диалогов.

Итан Коэн. К тому же это вроде бы история о выживании, а герой в финале умирает.

Кормак Маккарти. Все умирают. Как в «Гамлете».

Итан Коэн. Брэд Питт тоже заинтересовался проектом и теперь очень жалеет, что ничего не вышло. Но сейчас он уже староват для этой роли.

Джоэл Коэн. В этом романе есть нечто очень интересное — и какие-то отголоски можно уловить в картине «Старикам здесь не место» — идея исключительно физической деятельности, в которой раскрывается сущность персонажей и которая становится элементом самой ткани повествования. В фильме мы видим героя, совершающего какие-то действия, пытающегося выжить, пройти свой путь, и нам был важен сам факт сосредоточенности именно на действии, а не на диалогах.

Кормак Маккарти. У Дэвида Мэмета есть сборник эссе под названием, кажется, «Писатель в кафе» или что-то в этом роде. Он говорит, что идеальное занятие для драматурга — писать радиопьесы, поскольку в них фактически не на что опереться, есть только речь. Никаких «костылей». Это довольно занятно. Пьесы писать трудно, и, полагаю, многие авторы не подозревают, что в итоге выйдет из их работы, хорошей ли получится пьеса и т.п. И как это можно знать заранее? Несколько лет назад мы с женой пошли смотреть «Гамлета» с Рейфом Файнсом. Я видел экранизации этой трагедии, любительские постановки, естественно, читал пьесу. После того спектакля мы вышли в оцепенении. Мог ли Шекспир знать, что у него получится такое произведение? А теперь вопрос вам: в какой момент — в процессе работы над картиной — у вас возникает чувство, что она начинает выкристаллизовываться, складывается в единое целое, начинает, как говорится, «работать»?

Джоэл Коэн. Я практически точно знаю, как буду чувствовать себя в разные моменты, на разных этапах работы, — в этом плане по мне можно часы сверять. Этот процесс всегда идет по одной схеме, независимо от того, получается в итоге кино или нет. Когда ты погружен в работу, ежедневно отсматриваешь снятый материал, тебя переполняет энтузиазм и кажется, что все выходит здорово, ты полон оптимизма. А когда впервые смотришь весь смонтированный фильм, черновую версию, хочется пойти домой, лечь в горячую ванну и вскрыть себе вены, просто исчезнуть. Затем медленно, постепенно ты сживаешься с фильмом и возвращаешься примерно к тому состоянию, в котором пребывал во время съемок.

Кормак Маккарти. Мне, конечно, не понять ваших чувств. Мне кажется, когда в сорок пятый раз смотришь одни и те же кадры, они просто теряют всякий смысл. Конечно, так быть не может, но...

Итан Коэн. В эти моменты ты решаешь конкретные проблемы, это просто работа. Болезненные ощущения возникают, когда фильм уже закончен.

Кормак Маккарти. Расскажите о той ужасной собаке — из «Старикам здесь не место». Джош Бролин не испугался этого зверя? Как же вы с ней работали?

Джоэл Коэн. И правда страшное животное. Не просто дрессированная, а специально обученная собака-убийца.

Итан Коэн. У дрессировщика была маленькая неоново-оранжевая игрушка, он показывал ее собаке, и та сразу начинала истекать слюной, приходила в дикое возбуждение и готова была на все, чтобы заполучить эту штуку. Перед каждым дублем собаку сначала усмиряли, потом Джош брал игрушку и показывал ее собаке, затем прятал ее в штаны и прыгал в реку...

Джоэл Коэн. ...не подозревая, насколько быстро собака может плавать. И она бросалась за ним в воду.

Итан Коэн. Джош вылезал из воды, промокший до нитки, вытаскивал игрушку из штанов и говорил, обращаясь к себе: «Чем ты тут занимаешься?» И отвечал: «Ну я актер»...

Кормак Маккарти. Знаете, есть множество хороших американских фильмов. Я не большой поклонник зарубежной киноэкзотики. По-моему, «Пять легких пьес», например, — просто отличное кино.

Джоэл Коэн. Фантастический фильм.

Кормак Маккарти. «Дни жатвы» — поразительное кино.

Джоэл Коэн. Да. Терри Малик вообще прекрасен. Действительно интересный автор.

Кормак Маккарти. Странная история с ним вышла. Я так и не узнал, что с ним случилось. Как-то я встретил Ричарда Гира в Новом Орлеане, спросил, как там поживает Терри. Он сказал, что все его об этом спрашивают, а он понятия не имеет. Не видел его долго, как и все мы. Но позже я встретился с самим Маликом. Оказалось, он просто решил, что не хочет больше жить этой «киношной» жизнью. Во всяком случае, так он мне сказал. Дело было не в том, что он разлюбил кино. Он хотел снимать, но голливудская жизнь была ему не по душе.

«Старикам здесь
не место»

Джоэл Коэн. Он один из великих американских режиссеров.
Кормак Маккарти. Но для меня «Перекресток Миллера» в одном ряду с его работами. Не хочу смущать вас, но, по-моему, это невероятный, выдающийся фильм.
Джоэл Коэн. Да это просто безделица, плагиат.
Кормак Маккарти. Я этого не отрицаю. Понимаю, что плагиат. Просто он чертовски хорош.
Итан Коэн. А вы, когда пишете книги, как-то отсеиваете материал, кажущийся вам слишком уж невероятным, недопустимым, вопиющим? Мне, например, сложно представить, что вы занимаетесь подобной редактурой.
Кормак Маккарти. Не знаю. Все-таки мне кажется, что работа над романом накладывает определенные ограничения. Я, например, не фанат некоторых латиноамериканских писателей, магического реализма. Хотя понимаю, что довольно трудно заставить людей поверить в то, что ты говоришь, если не довести это до абсурда. И все же в том, что ты рассказываешь, должна быть хоть капля правдоподобия.
Итан Коэн. Значит, у вас даже не возникает такого импульса — сочинять что-то невероятное, неправдоподобное?
Кормак Маккарти. Пожалуй, нет. Думаю, это может увести меня в ложном направлении. В кино можно показывать все что угодно, с этим не поспоришь, на то оно и кино. Вообще-то, я не знаю. Много чего хочется попробовать. Но жизнь идет, времени остается все меньше, и нужно...
Джоэл Коэн. Выбрать приоритеты?
Кормак Маккарти. Именно. Что-то в этом роде. Мой друг, а он немного старше меня, как-то сказал, что уже даже не покупает незрелые бананы. Я пока до такого не дошел, но прекрасно понимаю, что он имеет в виду.

http://www.time.com

Перевод с английского Елены Паисовой

Фото ИТАР-ТАСС

ОЛЬГА ЛАРИОНОВА

Скинхед

СЦЕНАРИЙ

Тишину стылого осеннего утра нарушал только лай собаки, доносившийся со станции Новогиреево. К остановке с грохотом подкатил первый трамвай. Двери его распахнулись, выпуская единственного пассажира — парня лет двадцати пяти, бритого наголо. Он поежился от сырости, сунул руки в карманы серо-голубой ветровки и быстро зашагал к подземному переходу, по другую сторону которого проходила железная дорога.

Пройдя через переход, он поднялся по ступенькам на платформу и застыл в ожидании электрички.

Замерзнув окончательно, Андрей потер одну о другую ладони и достал из кармана пачку «Кента», потом зажигалку. Вытащил сигарету и закурил. Табачный дым сразу оживил его. Он слегка расправил плечи, посмотрел в сторону, откуда должен был прийти поезд, хотел было повыше застегнуть молнию на ветровке и вдруг замер — прямо на груди темнело бурое влажное пятно.

Андрей беззвучно чертыхнулся, подошел к противоположному от путей краю платформы и спрыгнул в кусты.

В кустах Андрей снял ветровку, вывернул наизнанку, сложил как можно компактнее. Потом с помощью палки выкопал в земле неглубокую яму, положил в нее ветровку и старательно закопал. Оглянулся, услышав гудок приближающейся электрички.

Андрей заскочил в электричку и обвел глазами вагон.

В дальнем углу, скукожившись, спал крепкий седой мужик — работяга, возвращающийся с ночной смены.

Недалеко от входа сидела, погрузившись в мутное похмелье, бомжиха. При виде Андрея она вышла из отупения и испуганно глянула на него, на всякий случай слегка сдвинувшись в угол.

Андрей прошел в вагон и сел на скамейку. Откинул голову на сиденье, раскинул крепкие, оплетенные жилами руки, вытянул сильные ноги и сразу провалился в сон. Он спал так, как спят только очень смелые люди, которые не боятся удара в живот.

Лицо его, с низким скошенным лбом и ртом, будто набитым зубами, было бы совсем некрасивым, если бы не глаза: внимательные, умные, злые. Но теперь глаза были плотно закрыты и он стал похож на спящего неандертальца.

Андрею снился сон. Он, двенадцатилетний, шел по лесу, стараясь попадать ногой в валенках в следы, оставленные отцом. Отец шел впереди, бодрый, молодой, в короткой потертой куртке на меху, которой он очень гордился и называл «летчицкой». В правой руке он нес ружье.

Андрей заметил, что и у него сбоку болтается двустволка. Он поднял глаза на отца.

Отца впереди уже не было. И следы в снегу исчезли.

— Папа! — прозвучал в морозной тишине крик Андрея.

Он ускорил шаг, но отца догнать не смог. Тогда Андрей побежал, то и дело по колено увязая в глубоком снегу. Внезапно снег кончился — он вышел на поляну.

На поляне сидела ярко-рыжая лисица. Она спокойно смотрела на него, даже не пытаясь убежать.

Андрей нерешительно поднял двустволку.

— Стреляй! — донесся откуда-то сзади и раскатился по лесу голос отца.

Андрей оглянулся.

— Стреляй! — снова крикнул отец.

Андрей вскинул двустволку, прицелился...

Грохот распахнувшейся двери разбудил замерзшего Андрея. За окном совсем рассвело и накрапывал слепой дождь. Он обнял себя руками, быстро растер предплечья и выскочил в тамбур.

Когда электричка отъехала от платформы, Андрей уже шел по мосту над путями.

На маленькой кухне, обставленной типовой мебелью начала 80-х, у окна стояла мать Андрея. Ей было только пятьдесят, но незнакомые люди часто обращались к ней «бабушка»: почти совсем седые волосы, отекшие ноги, натруженные кисти рук, покрытые сухой и тонкой, как бумага, кожей.

Она терпеливо смотрела во двор, изредка поплотнее запахивая теплый халат, надетый поверх ночной рубашки.

Щелкнул замок входной двери. Мать торопливо оглянулась, машинально поправив волосы.

— Андрюша... Как это я тебя проглядела?..

Она виновато заморгала, зная, что сын не одобряет ее ночные бдения.

— Почему ты не спишь? Я же сказал — приду утром, есть ночная работа, — сказал Андрей и прошел к плите.

Достал коробок спичек из жестяной банки, включил газ, стал греть над конфоркой руки.

— Даже не позвонил...

Мать внимательно смотрела на сына, пытаясь угадать, где он был и не сделал ли чего плохого.

— Села батарейка в телефоне.

Внезапно она поняла, что в нем изменилось, — на сыне не было ветровки.

— А куртка где твоя?

— На работе забыл.

— Как забыл?!

— Торопился на автобус и забыл...

Он повернулся к ней и глазами попросил больше не говорить об этом.

Мать тоже подошла к плите, коснулась руки сына.

— Батюшки, ты же ледяной весь! Иди скорей под одеяло, я тебе чаю заварю — принесу. Есть будешь?

Андрей повернулся к ней, обнял за плечи.

— Мам, ну не волнуйся. Иди ложись, я все сам разогрею, поем.

— Да я уже не усну... — Она посмотрела на него внимательно и грустно. — Такой взрослый стал... Совсем как отец, когда я за него вышла...

— Ему двадцать три было?

Она кивнула, улыбнулась сквозь слезы, продолжая неотрывно любоваться сыном, потом вдруг спохватилась, торопливо вытирая ладонями глаза:

— В холодильнике борщ, давай разогревай! Я сейчас.

Мать торопливо вышла из кухни.

Андрей достал из холодильника кастрюлю с борщом, поставил разогревать.

Мать вошла в кухню, неслышно ступая, но он сразу почувствовал ее присутствие и обернулся.

Мать держала в руках большую коробку. Она подошла к сыну, протянула ему коробку.

— Посмотри. Ты ведь такие хотел? — она улыбнулась.

Андрей открыл коробку, в ней лежали берцы с высоким голенищем.

— Мам, ну зачем ты... это же вся твоя зарплата!

Он поднял на нее глаза, пытаясь казаться рассерженным, но было видно, что он очень доволен.

— Мне премию дали, — мать улыбнулась, — давай-давай, примерь, а то вдруг малы.

Андрей сел на табуретку, надел один ботинок, второй, тщательно зашнуровал, встал, прошелся по кухне. Берцы приятно поскрипывали.

— Вроде как раз, — сказал он со счастливой улыбкой.

— Ты доволен?

Мать смотрела на него, крепкого, ладного, со скрытой гордостью.

— То, что я хотел! — Он посмотрел на свои ноги в берцах, потом на мать. Подошел, поцеловал, крепко обнял ее одной рукой. — Спасибо! Только больше не надо мне такие дорогие подарки дарить...

— С днем рождения, сынок! — Она крепче прижалась к нему, словно боялась, что вот сейчас он куда-то исчезнет. Потом вдруг вспомнила что-то, отстранилась, полезла в карман, достала оттуда коробочку. — Вот еще тебе...

Андрей открыл коробочку. В ней лежало массивное обручальное кольцо из желтого золота.

— С ним еще твой прадед к прабабке сватался... и дед к бабушке. А потом твой отец ко мне...

Она посмотрела на него исподлобья.

Андрей достал кольцо, покрутил его в пальцах, глянул на мать, посерьезнев.

— А почему ты сейчас решила мне его отдать?

Мать слегка сгорбилась, проговорила просительно, несколько даже плаксиво:

— Сынок, Света-то уже на четвертом месяце... скоро заметно будет. Пора бы вам уже...

Она умолкла, со страхом ожидая, не последует ли за ее словами вспышка сыновнего гнева.

— Это она тебя попросила мне напомнить? — холодно спросил Андрей.

— Нет, что ты! — Мать испуганно замотала головой. — Ты же ее знаешь, она до последнего будет молчать — такая гордая...

Андрей, несколько успокоившись, снова посмотрел на кольцо, перевел взгляд на притихшую мать.

— Не беспокойся, мам, я все решу. — Он коротко поцеловал ее и сделал шаг из кухни. — Пойду подремлю часок...

— А поесть?

— Потом. Сейчас не хочу.

— Ну иди, сынок, я тебе там постелила уже...

Она проводила его глазами, потом опустилась на табуретку и задумалась о чем-то, рассеянно поглаживая ладонью потертую клеенку.

— Закрой глаза, детка, — сказала с грузинским акцентом толстая женщина лет сорока, сидящая на стульчике у края джакузи.

Она налила немного шампуня на свою маленькую ладонь. В джакузи, откинувшись назад и полузакрыв глаза, сидела девушка двадцати одного года с ослепительно белой кожей и черными, как нефть, длинными волосами. Она послушно закрыла глаза. Женщина нанесла шампунь на ее мокрые волосы, вспенила руками, начала осторожно массировать.

— Маринэ, папа спит? — спросила Софи хрипловатым низким голосом.

— Нет. Уехал к Зурабу. Ночью погром был на рынке. Сильно побили сторожа и двух охранников, — ответила Маринэ, беспокойно сдвинув брови.

— От Эрика приходили?

Софи открыла глаза и тут же снова их закрыла, потому что Маринэ начала поливать ее голову водой из душа.

— Нет, эти без оружия были, только с палками железными. — Она старательно смыла пену с длинных волос Софи, потом отложила душ и отжала волосы, как белье. — Такое не в первый раз. До этого приходили какие-то лысые, говорили, что если Зураб не снизит для русских плату за аренду и не отдаст им лучшие места, они рынок сожгут.

Софи презрительно фыркнула:

— Надо было влепить одному пулю в глаз, а потом пусть бы ставили условия.

— Если стрелять — это уже война, — сказала Маринэ. — Сиди, я принесу полотенце.

Она ушла вглубь огромной ванной комнаты, где у стены стоял бельевой шкаф. Достала оттуда полотенце и короткий махровый халат.

— Зураб имеет право защищать свою территорию. Это частная собственность, — гневно сказала Софи, повернувшись к Маринэ.

— Да, конечно. — Маринэ вернулась к Софи и невесело усмехнулась, — Зураб начнет стрелять, его посадят, а потом придет Софико, объяснит все

про частную собственность, и его отпустят.

— Папа сунет кому надо в зубы, и никто Зураба пальцем не тронет.

Софи снова зажмурилась, потому что Маринэ раздраженно принялась вытирать ей голову полотенцем.

— Спусти воду! — сказала она, внезапно разозлившись. Софи послушно вытащила пробку. — Ты у нас самая умная, знаешь, что делать!

— Все, теперь спать... — Софи посмотрела на Маринэ, лукаво улыбнулась. — Тетя, может, ты, как в детстве, донесешь меня до кроватки?

В то же утро на кухне в квартире Андрея готовились к празднованию дня рождения.

Светка, хрупкая девушка двадцати лет, с собранными в хвост светло-русыми волосами, сидела на табуретке, держа на коленях большую чашку, и сосредоточенно взбивала венчиком крем для торта.

Андрей стоял за посудным столиком и резал на стейки куски сырого мяса. Закончив дело, он сполоснул руки под краном, обтер полотенцем, прихватив этим же полотенцем ручку, и заглянул в раскаленную духовку.

— Мать сказала через пять минут выключить. — Он задумчиво посмотрел на стоящий в духовке противень с коржом, повернулся к Светке: — Свет, глянь, готово?

— Готово, я по запаху слышу, — ответила Светка, продолжая смотреть в чашку.

Андрей выгрузил противень с коржом на плиту, закрыл духовку.

Помолчав, Светка добавила:

— Не понимаю, зачем твоя мать завелась с этим тортом, когда можно купить готовый...

Андрей повернулся к ней.

— Она так привыкла, — улыбнулся он, — самодельный-то вкуснее.

Светка пожала плечами, продолжая взбивать крем.

— Магазинные сейчас не хуже. — Она подняла глаза на Андрея. — А мне еще мясо запекать и салаты стругать...

— Мясо я сам запеку... — Он подошел к сваленным в углу пакетам с едой. — В котором приправы?

— Я не помню, — отрезала Светка, продолжая взбивать крем.

Андрей, бросив на Светку недоумевающий взгляд, начал молча выгружать на стол свертки и выставлять бутылки. Из одного пакета он выудил двухлитровую бутылку виски, показал Светке.

— А это что?

— Виски, — Светка посмотрела на него с вызовом, — Леха сказал, настоящий.

— Ну Леха, буржуй! — Андрей усмехнулся, покачал головой, ставя бутылку на стол. — Лучше б водки побольше взяли на эти деньги.

— Не волнуйся, это Леха на свои купил. И ничего буржуйского нет в хорошем алкоголе.

— Да я не волнуюсь, — холодно сказал Андрей, посмотрев на Светку, — просто не думал, что вы с Лехой так любите хороший алкоголь.

— Себе я лимонад взяла, — снова с вызовом посмотрела она на него, — мне теперь все равно, что вы там будете лакать.

— Свет, ты чё такая сегодня?

Он посмотрел ей в глаза.

— Да нормальная я! — Она отвернулась к окну, на ее глаза навернулись слезы. — Просто ты все время как будто забываешь. Типа ты тут ни при чем.

— Ты про ребенка, что ли? Я все помню. — Он заметил, что она вот-вот расплачется, подошел к ней, забрал у нее венчик и чашку, поставил их на стол, заставил Светку посмотреть на себя. — Светка, я как обещал, так и будет, я все устрою. Только на фига об этом все время говорить?

Светка глянула на него и снова отвела глаза, обиженно шевельнув плечом.

— Может, еще не придется ничего устраивать.

— Как? Ты же сказала, что уже поздно...

Светка посмотрела на него.

— У твоей матери в больнице есть врач, он может все сделать.

Андрей напряженно вгляделся в ее лицо, внезапно его осенила мрачная догадка.

— Это что, проверка такая? Я должен сказать: «Не надо никакого врача»?

Светка испуганно покачала головой.

— Нет, действительно есть врач.

Он отошел к окну, встал, глядя во двор.

— Мы же все уже решили. Зачем болтать всякую хрень?

Светка поднялась, подошла к нему, обвила руками, крепко прижалась грудью к его спине.

— Просто мне все кажется, что ты однажды уйдешь куда-нибудь и не вернешься. Что я тогда буду делать одна...

Он обернулся, пристально посмотрел на нее и вместо ответа коротко поцеловал в губы. Потом поцеловал еще раз. Они начали целоваться, покусывая друг друга. Он подхватил ее за зад и легко посадил на крепкие широкие ладони. Светка обвила его ногами и крепко обняла за шею, интимно сказала в ухо:

— А салаты?

— Потом доделаем.

Он вынес ее из кухни.

Наступил вечер. Леха вошел в прихожую с букетом роз и пакетом в руках. От него веяло оптимизмом и благополучием: красная куртка, румяные щеки, веселые синие глаза. По сравнению с Андреем Леха был просто красавчиком. Он поцеловал Светку в щеку, вручил ей букет.

— Спасибо, — Светка улыбнулась, понюхала розы, — проходи, почти все уже пришли.

— А это фрукты. Тебе нужно сейчас.

Он отдал Светке и пакет тоже.

— Здорово, Леха!

Из комнаты Андрея в прихожую вышел муж Натальи Ржавый. Его бритая наголо голова была словно покрыта рыжим пухом. Он протянул Лехе руку.

— Здорово! — Леха пожал протянутую руку. — Как жена?

— Жена — хорошо-о, — вместо него протянула Наталья, показавшись в дверях кухни. Она подошла к Ржавому, Ржавый по-хозяйски притянул ее к себе. Наталья прильнула к мужу и, глянув на букет в руках Светки, ехидно спросила: — Свет, я думала, сегодня у *Андрея* день рождения...

— Ну так у них же теперь все праздники общие, — пришел Леха на помощь растерявшейся Светке, посмотрел на Ржавого. — Где там именинник? Небось нажрались уже?

— Одну распили, — Ржавый довольно улыбнулся, обнажив пожелтевшие от курения мелкие зубы, — пошли, тебя штрафная ждет. — Уходя, он хлопнул Наталью по заду. — Давайте там шустрее — все жрать хотят.

— Подождешь! — томно отрезала Наталья и удалилась назад на кухню.

Светка вошла за ней, успев поймать взгляд Лехи.

Он улыбнулся ей, словно ободряя.

На кухне Наталья, кивнув на букет в руках Светки, отрывисто спросила:

— На хрена ты взяла?

Светка равнодушно пожала плечами.

— По-моему, это нормально — подарить цветы хозяйке дома.

— Да уж, он, конечно, их из вежливости притащил! — насмешливо фыркнула Наталья и, понизив голос, добавила: — И потом, ты еще тут не хозяйка...

Светка обернулась и посмотрела на нее, не веря своим ушам.

— А вот за это спасибо...

— Светка, да я не то хотела сказать... — испуганно проговорила Наталья, поняв, что сболтнула лишнего.

— Да нет, ты все правильно сказала. Главное — вовремя...

Светка раздраженно шарила по шкафам в поисках банки для цветов.

— Прости меня, а, подруга? — Наталья шагнула к ней, попыталась обнять за плечи.

Светка увернулась, нашла наконец банку, кинулась к раковине налить воды.

В дверь позвонили. Светка не реагировала.

— Звонят, — осторожно сказала притихшая блондинка, до того сидевшая молча.

— Пусть сам открывает — я тут не хозяйка, — бросила Светка через плечо.

— Свет, ну ладно тебе... Завелась, блин, — проговорила расстроенная Наталья, — вечно как начнет быковать... не по делу.

Светка не ответила. Она поставила цветы в банку и обернулась на голос Андрея.

Видно было, что он уже слегка пьян.

— Там Максимка с девчонкой пришел. Возьмете ее под свое крылышко, ладно? А то у нас важный разговор.

— Веди! — блондинка подмигнула Наталье: — Устроим ей смотрины.

— Вы только не очень-то тут... — с опаской проговорил Андрей, пропуская в кухню девушку лет четырнадцати, невысокую, с по-детски пухлыми щеками, и худого веснушчатого пацана, еще подростка.

— Привет, Максимка! — подмигнула пацану Наталья.

— Привет, — сконфуженно поздоровался Максимка.

Девушка, спрятавшись за его спиной, робко оглядывала кухню.

— Ты тут помоги, а я к пацанам, ладно... — неуверенно проговорил Максимка и, оставив ее стоять в дверях, спешно скрылся в глубине квартиры.

— Ну проходи, чё как неродная! — подбодрила девушку Наталья.

Та нерешительно прошла на кухню.

— Давайте я вам помогу...

— Вон там, в пакете, картошка, надо почистить, — Светка кивнула на пакет, стоящий возле окна, достала из посудного шкафа кастрюлю, нож, протянула все это девушке.

— А мусор куда ложить? — спросила девушка.

— Прям в пакет, где картошка. Потом выбросим.

Девушки молча смотрели, как новенькая усаживается на табуретку возле окна, принимается чистить картошку.

— Тебя как звать-то? — спросила Светка.

— Таня, — тихо ответила новенькая.

— А Максимка как зовет? — подала голос Наталья.

Девушка смущенно глянула на Наталью и, моргнув, ответила:

— Зайка...

— Ой, я не могу! — Наталья со смешком прижала руку к груди. — Давно встречаетесь?

— Три месяца уже, — произнесла Зайка с потаенной гордостью и подняла на Наталью глаза.

Светка не выдержала и засмеялась.

Наталья засмеялась тоже, с облегчением увидев, что Светка перестала дуться.

— Было чего или так, за ручку держитесь?

— Было, — с трудом произнесла Зайка и снова опустила глаза в пакет с картошкой.

Блондинка восторженно присвистнула. Наталья и Светка переглянулись.

— Значит, любовь у вас? — продолжала допрос Наталья.

— Любовь... — как будто сама удивляясь, Зайка подняла глаза на Наталью и счастливо улыбнулась.

В комнате Андрея пили вторую бутылку водки. Закусывали чипсами, одним пакетиком на всех. Кот, круглоголовый веснушчатый парень, сидел на кровати, покрытой синим казенным покрывалом. Рядом с ним раскинул длинные руки и ноги Ржавый. Андрей и Леха сидели на стульях напротив. Максимка разместился на полу у батареи.

— Они же все рынки скупили, вся торговля под ними. А мы, — Ржавый раздраженно выпил водки, поморщился, — колбасимся за копейки, потому что за свое постоять не можем...

— Не умеют русские торговать... — подал голос Кот, но тут же смолк под осуждающими взглядами остальных.

— Слушай, Кот! Вот пришел я к тебе домой, да? А ты с женой спать ложишься. А я тебе — пинка под зад и сам твою жену... — Андрей показал, что бы он сделал с женой Кота, — и это мое право, Кот, потому что не умеешь ты...

Все заржали, Кот сконфуженно умолк.

— Просто в 90-е был, например, Баркашов, сильный лидер. И питерцы были, которые сидят сейчас все. А без них движение обмельчало, мы за эти годы никуда не продвинулись... Бегаем с палками, как гопота дешевая... — Ржавый снова выпил.

— Ну не скажи... Вспомни, как мы косых наказали в прошлом году, на крытом. И на выезде в Рязани хорошо поработали... — спорил Кот.

— Да фуфло все это, как вы не понимаете! Пока в газетах о нас не будут писать — это мы так, пописать вы-

шли... Надо народ своим примером поднимать, чтобы каждый из русских людей захотел взять топор и погнать со своей земли эту нечисть черножопую...

— А вообще странно, что про Рязань газеты не написали, да? — сказал Леха.

Андрей пожал плечами:

— Да у нас же типа позитив сейчас гонят. На фига им статистику портить.

— И все равно странно, — настаивал Леха.

— А про лидеров ты зря, Ржавый, — подал голос Кот, — я считаю, Седой правильно нас ведет, по-умному. База у нас есть: оружие он достает исправно, тренировки проводим и вылазки раз в месяц точно...

— Раз в месяц! — фыркнул Ржавый. — Надо, блин, каждый день зачистки проводить, понял? А так это капля в море, их же тьма-тьмущая: одного задавим, так назавтра еще десяток на его место придет.

— А я вот все-таки не воткну никак, — снова заговорил Леха, — вот база наша — она же практически на виду. Почему нас еще не разогнали? Ведь ни разу ни одного мента в гостях не побывало?

— Леха, не мути воду, а? — попросил Андрей строго. — Ты на чё намекаешь, я не пойму.

— Да ни на что. Просто возникают некоторые вопросы.

— В жопу засунь свои вопросы. Достал уже! — Андрей допил водку, отправил в рот чипс. Прожевал. Потом оглянулся на дверь. — Скоро они там? Жрать охота...

Софи приехала на своем сделанном на заказ двухместном спортивном автомобиле. Ладный, грамотно тюнингованный, он казался хищным животным, пригибающимся к земле перед прыжком. Остальные, «свита» Софи, приехали еще на двух машинах. Из девяти парней русский был только один — качок с татуировкой на шее. Он вышел из машины вместе с остальными и открыл дверцу перед Софи. Из машины показалась сначала длинная нога в сапоге на шпильке, потом ее хозяйка. Поверх золотой майки она накинула полушубок из рыжей лисы, очень короткий, рукава которого были в нескольких местах перетянуты кожаными ремнями.

Софи поднялась по ступенькам к входу в клуб, остальные преданной вереницей потянулись следом.

Войдя в клуб, Софи скинула на руки подоспевшему гардеробщику свой полушубок, поцеловала несколько подставленных щек, кивнула и улыбнулась кому-то за барной стойкой и вдруг слегка прищурилась — на стуле прямо напротив бармена сидела ее подруга Инга, блондинка с роскошной грудью и очень тонкой талией. С видом девушки, которая понимает, что никого красивее ее на этом празднике жизни точно нет, Инга не спеша потягивала коктейль.

Софи на всякий случай обняла качка за шею, показывая, что он с ней, и только после этого подошла к подруге. Инга наклонилась к ней, они поцеловались.

— Привет, детка, вчера тебя не было — я ждала.

— Решили съездить на Крышу для разнообразия.

Инга вопросительно посмотрела на качка.

— Это Сергей, — Софи повернула лицо к Сергею. — Сергей, познакомься, это моя подруга Инга.

Сергей улыбнулся Инге с одобрением в глазах, она ответила на его улыбку.

Софи ревниво перехватила его взгляд, повернулась к бармену.

— Привет, Артурик!

— Как обычно?

— Да. — Она вопросительно посмотрела на Сергея: — А тебе?

— Ничего. — Он снова улыбнулся. — У меня завтра фитнес, а перед этим лучше не пить.

— Какой он у тебя... правильный, — сказала Инга, улыбнувшись Софи, потом посмотрела на Сергея, слегка насмешливо.

— Ничего, я его быстро испорчу, — тоже улыбнулась Софи, приняла у бармена коктейль и, взяв Сергея за руку, повела на танцпол. — Пойдем еще кое с кем поздороваемся...

Андрей проснулся рано — еще не рассвело. Посмотрел на спящую рядом Светку и откинул одеяло. Прыжком

встал с кровати, натянул джинсы, оставленные на стуле у окна, вышел из комнаты.

Светало. Андрей вышел из дома и зашагал в сторону станции, по привычке ссутулившись и засунув руки в карманы ветровки.

На платформе покурил в ожидании поезда. Подошла электричка. Андрей втиснулся в битком набитый вагон. Двери закрылись с трудом.

Потом он ехал в таком же переполненном трамвае, тоже стоя: висел на поручне, погрузившись в дрему.

В мастерской, где работал Андрей, стоял автомобиль, валялся разный полезный хлам: шины, моторные масла, наборы инструментов. В одном из углов, слева от входа, стоял потертый замасленный диванчик. Справа от двери, на крючке, висела сменная рабочая одежда Андрея — рубашка и фартук из клеенки.

Помещение разделялось на две половины стеной из гипсокартона. За стеной находилась подсобка, она же кабинет владельца мастерской Санваныча.

Услышав звук открывающейся двери, Санваныч заглянул в мастерскую.

— Здорово, Санваныч, — поздоровался Андрей, — срочное есть что?

— Вон движок посмотри, — кивнул на машину Санваныч, — желательно до вечера управиться — люди в Москве проездом.

— Сделаем.

Андрей начал переодеваться. Санваныч скрылся в подсобке.

Георгий, отец Софи, сидел за столом в просторной столовой. Когда-то в молодости он был красив: высокий рост и осанка заставляли людей оборачиваться ему вслед. Теперь он очень располнел, появились залысины, а лицо приняло мрачное, суровое выражение. Он завтракал и читал газету. По правую руку от Георгия сидели его сыновья, оба уже взрослые парни. Они бессознательно копировали выражение лица отца и почтительно молчали, опустив головы над тарелками. Слева от Георгия сидела Маринэ, заботливо следя за тем, чтобы в чашке у брата не кончался кофе.

Внезапно в кармане Георгия зазвонил мобильник. Он поднес трубку к уху, ответил по-русски с едва слышным акцентом:

— Да, сейчас выезжаю. — Он тряхнул газетой, сложил ее и сказал сыновьям: — Хватит есть, поехали.

Он тяжело поднялся, опираясь о столешницу. Застегнул пиджак.

Те отодвинули тарелки, встали из-за стола.

— Спасибо, тетя Маринэ, — поблагодарили оба.

Георгий посмотрел на Маринэ.

— Софико спит?

— Да. Ты сам просил не будить.

— Я поднимусь к ней, а вы, — он кивнул сыновьям, — ждите меня в машине. Резо, позвони пока поставщику, скажи, Георгий приедет к обеду.

— Хорошо, папа, — отозвался тот, что постарше.

Софи, одетая в белую шелковую пижаму, спала на широкой двуспальной кровати в огромной комнате с двумя окнами, через которые в спальню лился неяркий свет осеннего дня.

Отец, осторожно ступая, вошел в ее комнату, с нежностью глядя на дочь. Лицо его посветлело, смягчилось и уже не казалось таким суровым и мрачным. Он сел на край кровати, взял в ладонь ее босую ступню, выглядывающую из-под одеяла.

Она отняла ногу и, не просыпаясь, спрятала ее под одеяло.

Он посидел еще какое-то время, потом поправил одеяло, поднялся и вышел из комнаты.

К середине дня выглянуло солнце. Андрей в мастерской занимался двигателем привезенной утром машины. В помещении показался Санваныч.

— Там у телки колесо спустило. Поможешь?

Андрей разогнулся, вытер руки торчащей за поясом тряпкой и пошел посмотреть, что случилось.

Он вышел из мастерской и замер на пороге.

В маленьком дворике, блестя на солнце, стояла машина Софи.

— Не бойся, она не кусается, — раздался хрипловатый женский голос.

Он обернулся.

За его спиной стояла Софи в полушубке из рыжей лисы и сапогах на шпильках.

Он окинул ее равнодушным взглядом. Молча подошел к машине, потрогал колесо.

— Нормально еще.

— Мне сегодня надо не «нормально», а до предела.

Андрей слегка пожал плечами, что значило «дело хозяйское», и, не глядя на Софи, вернулся в мастерскую.

Софи подошла к машине, слегка оперлась о нее, достала тонкие сигареты, закурила.

В мастерской Андрей раздраженно достал насос из дальнего угла, с грохотом разметав завалившие его мелкие предметы. Вошел Санваныч.

— Ты чё, Андрюх? Обидела она тебя чем-то?

Андрей повернулся к нему.

— Просто думаю, откуда у этой хачовской соски бабки на такую тачку.

Санваныч бросил равнодушно:

— Хахаль подарил или родители. Тебе-то что? Пусть катается.

— Да мне ничего... Просто интересно — откуда бабло.

Он плечом оттеснил Санваныча, загородившего ему проход, и вышел с таким видом, будто собрался убить девушку насосом.

Андрей закончил работу, хмуро бросил:

— Готово.

Она подошла, пощупала колесо.

— В самый раз.

Он не хотел ничего говорить, но не удержался.

— На фига так туго-то?

Софи улыбнулась:

— Стритрейсинг, — и добавила с нежностью: — Мы с моей девочкой участвуем.

Андрей выпрямился, пробормотав:

— Смотри, клюв не обломай.

— Что? — не поверила своим ушам Софи.

— Ничё, — Андрей хотел было уйти, но замер.

Она протягивала ему купюру.

— Расчет с хозяином, — раздраженно сказал он.

— Я с ним уже рассчиталась. Это тебе, спасибо.

— Не надо, — буркнул Андрей и быстро пошел в мастерскую.

Софи открыла дверцу машины, собираясь сесть за руль.

Андрей остановился, окликнул ее:

— Слышь! А вот чисто из интереса — сколько такая тачка стоит?

— Не знаю. Это подарок.

Он поежился под ее взглядом, дернул себя за испачканную соляркой рубашку и вошел в мастерскую, чертыхаясь про себя из-за того, что не удержался и спросил.

В мастерской он собрался было вернуться к ремонту машины, склонился над капотом и тут же услышал знакомый голос.

— А хочешь покататься?

Он поднял голову, прищурился, ожидая подвоха.

— Это как?

— Мне на сегодняшних гонках штурман нужен. — Она стояла, облокотившись на косяк и спокойно рассматривая Андрея. — Ты Москву хорошо знаешь?

— А то! — Андрей усмехнулся, довольный. — Я ведь тут родился, — он помолчал и уточнил: — Недалеко.

— Тогда по рукам? Сегодня в полночь на Воробьевых.

Андрей посмотрел на нее, борясь с искушением.

— Я занят сегодня.

— Ну если вдруг освободишься — приходи, — бросила она через плечо.

Ровно в полночь владельцы красных, синих, серебристых машин собирались на Воробьевых горах. Группки людей, молодых и не очень, дорого одетых и не по сезону загорелых, стояли у каждой машины.

Софи пила энергетик из баночки, поглядывая по сторонам. На ней была куртка-бомбер красного цвета, черные кожаные штаны, кроссовки.

— Ну и где твой штурман? Пора уже стартовать, все ждут. — К Софи подошел крепкий низкорослый мужчина лет сорока, на куртке которого сияли люминесцентные вставки. — Еще две минуты, и я даю отмашку.

— Он придет, — уверенно кивнула Софи, улыбнулась, сказала прося-

ще: — Стас, ну еще пять минут, пожалуйста.

— Пять минут!

Стас кивнул и отошел к другой группе, сказал им что-то, они отозвались недовольным гулом.

— А вон там не он идет? — крикнул кто-то из толпы.

Гул голосов мгновенно прекратился. В полной тишине к Софи подошел Андрей. Он был в китайской ветровке, в джинсах «с базара», потрепанных кроссовках.

— Привет! — улыбнулась она.

Андрей не ответил. Он был зол на себя, что пришел. Одна из девушек в толпе что-то зашептала на ухо стоящему рядом мужчине. Все как один таращили глаза на Андрея.

— Мы готовы!

Софи кивнула Стасу, сделала Андрею знак садиться. Они сели в машину, медленно подъехали к старту.

Машины, участвующие в гонке, встали на одной линии.

Стас поднял флажок.

Андрей сидел, не глядя на Софи.

Она слегка подалась вперед, повернула ключ в замке зажигания, положила руки на руль.

— Едем до ВВЦ, — сказала она ему, продолжая сквозь лобовое стекло смотреть на флажок.

Андрей хотел было ответить, но в этот момент она ударила по газам, его с силой вжало в спинку кресла, а слова застряли в горле.

Казалось, они почти летели по воздуху, едва касаясь земли колесами. Андрей, у которого от восторга захватывало дух, внимательно смотрел на дорогу и слышал свой голос, который казался ему совсем чужим:

— Пока по Садовому... уходи под мост... прямо по Олимпийскому...

Она, очень напряженная, глянула в зеркало заднего вида.

— Мы оторвались! — восторженно вскрикнула Софи и на секунду встретилась взглядом с Андреем.

Их машина летела по пустой дороге между темным звездным небом и серой землей.

— Почти на месте! — крикнул Андрей, увидев знакомый поворот к финишу. — Эй, стой, не туда!

Она зачем-то свернула с проспекта и заехала в переулок, а оттуда во дворы.

— Ты что, дура! На хрен ты это сделала?! — крикнул взбешенный Андрей.

— Мы выиграли — это же понятно, — она расслабилась и глубоко вздохнула.

— Так они-то этого не знают! — Андрей все еще не мог поверить, что все кончено.

— Ну и что? — Софи улыбнулась, — главное, мы с тобой знаем.

— Да пошла ты! — Андрей с силой ударил кулаком по приборной доске.

Он сидел, не зная, уйти просто так или двинуть ей в морду.

Она снисходительно и ласково смотрела на него, как мать на рассерженного малыша.

Потом вдруг протянула руку и коснулась пальцами его неровного затылка. Он замер от неожиданности. Ее пальцы бережно гладили каждую косточку на его голове. Он сидел не в силах пошевелиться. Ее рука скользнула за ворот ветровки. Она подалась вперед и свободной рукой обняла его за шею. Поцеловала безответные сухие губы, хотела отстраниться, но в этот момент охнула от боли: его рука крепко вцепилась ей в затылок. Он прижал ее лицо к своему и стал целовать так, как будто хотел раздавить губами ее губы...

Светало. Мать стояла у окна и смотрела, не покажется ли из-за угла знакомая фигура. Щелкнул входной замок. Она торопливо обернулась.

Он вошел в прихожую сумрачный, замерзший.

— Ты где был?! — Мать едва сдерживалась, чтобы не перейти на крик. — Мы со Светой уже хотели морги начать обзванивать!

— Задержался на работе, опоздал на последнюю электричку, — нехотя выдавил Андрей заранее заготовленную фразу.

Он торопливо разувался в надежде побыстрее оказаться в своей комнате.

Мать вышла в прихожую, надрывно вздохнула.

— Ты позвонить бы мог, знаешь же, что мать тут изводится! У тебя же есть мобильный.

— Я хотел. Батарейка села.

Он хотел пройти в комнату, но мать загородила ему путь, запричитала, ухватив за руки:

— Постой. Скажи мне правду, я все стерплю. Ты что-то плохое делал, а, сынок? Подрался с кем? Ты признайся, мне, ей-богу, легче станет!

— Мам, перестань, я правду сказал. Пусти, а то я сейчас прям в прихожей усну.

Он осторожно отодвинул ее и прошел в комнату.

— Кто тебя привез? Я слышала, машина какая-то отъехала... — крикнула она ему вслед, но ответа не последовало.

Мать подошла к стоящему в прихожей у зеркала телефону, сняла трубку, набрала номер. Подождала, пока на том конце снимут трубку:

— Алло, Света? Да, пришел, слава богу! Живой. Говорит, заработался — опоздал на электричку. Кто его знает, детка, может, и правда. Ну ложись поспи, я тоже лягу, а то намаялись мы с тобой... До свидания!

Она положила трубку, посмотрела в сторону комнаты Андрея. Осторожно подошла к двери, приоткрыла, заглянула.

Он сидел на краю кровати, лицом к окну, обхватив голову руками.

Мать осторожно прикрыла дверь.

Штаб организации «Русская сила» находился в маленьком одноэтажном домике в лесопарке. Андрей шел рядом с Ржавым, ссутулившись от утреннего холода и на ходу докуривая сигарету.

С других концов лесопарка к домику подтягивались остальные, некоторых из них Андрей видел впервые. Кое-кто был похож на студента вуза, аккуратно причесанный, чисто и даже модно одетый. Часть ребят были бриты наголо, но одеты «нормально», то есть неприметно. Кое-кому, их было меньшинство, нравилось изображать из себя скинхедов, поэтому даже на рядовые собрания эти ребята ходили в камуфляже, в джинсах с подтяжками, берцах с титановыми вставками.

При виде такой компании Андрей брезгливо поморщился и подтолкнул Ржавого, чтобы тот посмотрел на этот маскарад.

— Пусть играют, тебе-то что... пообтешутся немного — станут попроще.

Ржавый был явно в хорошем расположении духа, несмотря на промозглую погоду.

Почти у входа в штаб их нагнал Леха. Он поздоровался за руку со Ржавым, потом придержал Андрея за рукав.

— Погоди, поговорить надо.

Андрей остановился, глянул на Ржавого, спокойно ожидая, пока тот уйдет.

— Я вам, короче, места займу, — сказал Ржавый и вошел в штаб вслед за остальными.

Андрей выжидающе посмотрел на Леху.

— Сегодня Седой наверняка тебя спросит, кто бы мог возглавить налет...

— Ну и? — Андрей продолжал смотреть на друга, не понимая, что ему нужно.

— Назови меня.

Леха пристально смотрел Андрею в глаза, словно пытаясь внушить ему правильный ответ.

— Леха, это не от меня зависит, ты же знаешь.

— Ну хоть пообещай мне, что назовешь мое имя. Для Седого ты авторитет.

Андрей молча кивнул.

Они вошли внутрь.

Штаб был похож на класс средней школы. За столом сидел Седой — неприметный мужик средних лет, этакая серая мышь с умными глазами.

На стоящих в ряд скамейках плотно сидели «бойцы», устремив глаза на лидера.

Седой посмотрел на вошедших, еле заметно кивнул, главным образом Андрею.

Парни увидели Ржавого, который держал для них два места. Пробрались к нему, наступая на ноги сидящим, сели. Андрей огляделся.

Нашел глазами сидящего далеко в стороне Кота, кивнул ему. Почувствовав чей-то пристальный взгляд, обернулся.

На задних рядах сидел Максимка, он успел побриться наголо и теперь стал похож на детдомовца. Максимка с обожанием смотрел на Андрея, улыбаясь ему. Когда Андрей повернулся,

он радостно закивал ему — «я тоже здесь, вот он я!».

Андрей кивнул ему.

Седой постучал кулаком по столу и заговорил.

— Доброе утро, бойцы! Как настроение?

— Хорошо! — прокатилось по рядам.

— В следующее воскресенье планируется масштабная зачистка, думаю, большинство из вас в курсе. Враг, возможно, будет вооружен — они подозревают, что мы можем прийти. Поэтому, кто боится или чувствует, что не готов, — прошу поднять руки. — Он оглядел зал. Ни одна рука не поднялась. — Отлично, значит, на всех присутствующих я могу рассчитывать. Отряд из пятнадцати человек пройдет на рынок под видом покупателей. Среди них будет находиться лидер. Он специальным сигналом даст знать, что операция началась. На дороге вас будет ждать микроавтобус. Лидера всем прикрывать, он берет на себя главное — устранение объекта. Запомните — все должно выглядеть, как обычный хулиганский налет. Стрелять только в самом крайнем случае, как только лидер сделает свое дело — немедленно покинуть территорию рынка, — Седой сделал паузу, потом продолжил: — Остался главный вопрос: кто возглавит операцию? — Он обвел глазами зал, остановился взглядом на Андрее. — Андрей! Что думаешь?

— Предлагаю Алексея Скороходова.

— Андрей пусть будет! — крикнул кто-то с переднего ряда.

— Да, правильно! Андрей! — раздались голоса других.

— Тихо! — Седой стукнул кулаком по столу, воцарилась тишина. — Кто за Алексея Скороходова, поднять руки!

В зале не поднялось ни одной руки.

— Кто за Андрея Лебедева?

Лес рук.

— Единогласно! — Седой удовлетворенно кивнул. — Решили, что это будешь ты, Андрей. Согласен?

Андрей пожал плечами.

— Да. Раз так решили.

Леха резко встал со своего места и, спотыкаясь о ноги сидящих, стал пробираться к выходу.

На следующее утро Андрей пришел в мастерскую немного позже обычного. Зашел, нагло допивая бутылку пива.

— Ты чего это с утра?

Санваныч, сидевший на диванчике, оторвался от каких-то счетов и поверх очков неодобрительно посмотрел на Андрея.

— На душе как коты насрали, — неожиданно признался Андрей, выбросив бутылку в мусорное ведро. — Ты вот когда тоскуешь — как борешься?

Санваныч задумался.

— Да никак, наверное. Жду, когда само пройдет. А что случилось-то?

— С другом поссорился.

— Да-а, ситуация. Хороший друг-то?

— Самый лучший.

— Ну тогда помиритесь. Должны! — Санваныч поднялся, снял очки, достал из кармана сложенный пополам листок. — На вот, почитай. В двери торчало. Может, полегчает.

Усмехнувшись про себя, он отдал листок удивленному Андрею и вышел из мастерской. Андрей развернул бумагу, прочел: «Жду тебя вечером в клубе «Голд». Софи».

Он нахмурился, скомкал листок и кинул в урну.

Смеркалось. Светка в видавшем виды бордовом пальто на синтепоне, с тяжелыми пакетами в руках подошла к своему дому — панельной пятиэтажке. Шел дождь, но третьей руки, для зонтика, у нее не было. Она остановилась, посмотрела на свои окна. Поежилась от дождя.

Внезапно ее прикрыл чей-то зонт. Она оглянулась. На полшага позади нее стоял Леха, как всегда бодрый и румяный.

— Спасибо, только я уже пришла.

Светка жалко улыбнулась, она очень устала.

Леха молча отобрал у нее пакеты, вручил зонт. Сделал шаг к подъезду, с удивлением оглянулся, увидев, что она продолжает стоять на месте.

— Ты чего, Свет? — Он с озабоченным видом шагнул к ней. — Плохо тебе?

— Не хочу домой идти, — Светка поморщилась. — У отца запой, опять драться полезет.

— Так пошли ко мне! — Леха заметно оживился. — Кино посмотрим, я новый сидюк купил. Приставать не буду!

Светка покачала головой. Потом сказала виновато:

— Может, ты меня к Андрею проводишь? Я все равно сегодня к ним собиралась, мы тоже хотели кино посмотреть...

Леха притворно-равнодушно пожал плечами, мгновенно перестав улыбаться.

— Не вопрос.

Он решительно двинулся вперед, Светка с зонтиком поплелась сзади.

Шел дождь. Андрей вышел из мастерской.

Софи, поплотнее запахнув лисий полушубок, стояла при свете тусклого фонаря возле своей машины.

Андрей удивился и кивком пригласил ее войти. Она прошла в мастерскую, покачиваясь на каблуках. Он вошел следом, закрыл дверь.

В мастерской Андрей зажег лампочку под потолком, выкатил на середину комнаты масляный обогреватель, включил его.

Софи сидела на коротком диванчике в углу, застегивая джинсы.

— У меня от тебя все болит... — пожаловалась она, пытаясь привлечь его внимание.

— Ты сама хотела, — отрезал он, трогая руками обогреватель и стараясь понять, греет он или нет.

— Я не так хотела.

Он обернулся, посмотрел на нее с притворным равнодушием.

— Не нравится — вали отсюда, никто не держит.

— Сам вали. Мне и здесь хорошо.

Она расстегнула сапоги, сняла их. Потом взобралась с ногами на диван, сняла шубу и укрыла ею ноги, всем видом показывая, что никуда не уйдет.

Андрей поднялся, снял с вешалки над входом старый зонт с погнутыми спицами и открыл дверь.

— Ключ на место положишь. И чтоб к утру тебя здесь не было.

Он вышел, захлопнув за собой дверь.

Она, прислушиваясь, с надеждой смотрела на дверь. Через минуту, поняв, что он действительно мог уйти, соскочила с дивана и, ступая в одних колготках по грязному холодному полу, на цыпочках подбежала к двери и стремительно распахнула ее.

Выглянула наружу.

Он стоял слева от двери и курил, даже не пытаясь прикрыться зонтом.

Она, морщась от падающих на лицо капель дождя, молча смотрела на него.

Он докурил, кинул бычок на землю и вернулся в мастерскую.

Закрыл за собой дверь и остался стоять, мокрый и растерянный. Она подошла к нему вплотную, притянула его голову к своей, поцеловала долгим поцелуем. Они замерли, прижавшись друг к другу лбами. Она тихо сказала:

— Видишь? Ты уже не можешь уйти...

На следующий день вечером, уже сидя на кровати в своей комнате, он в сотый раз прокручивал в голове подробности прошлой ночи.

Потом поднялся, подошел к фанерному шифоньеру, открыл дверцу.

На дверце внутри висело зеркало.

Он посмотрел на себя с интересом, как будто в первый раз видел. Улыбнулся — вышло как-то страшновато. Снял свитер, майку. Напряг мышцы, поиграл мускулами. Потом заметил на плече три длинные царапины — след от ее ногтей, дотронулся до них, усмехнулся.

В комнату заглянула мать. Увидела сына перед зеркалом, изумленно спросила:

— Ты чего там делаешь?

Андрей торопливо захлопнул дверцу шкафа и повернулся к матери спиной. Сказал, надевая майку:

— Ничего. Чистую майку искал.

— Да чего их искать-то? Они, как всегда, на средней полке.

— Ну я понял уже.

— Там к тебе пришли...

Андрей помрачнел.

— Скажи, что заболел. Я к ней завтра сам зайду.

— Это не Света, — холодно сказала мать, показывая, что не одобряет такого отношения к визитам Светки. — Другая какая-то девица.

— Не может быть... — Глаза Андрея расширились от страха, он пробормотал скорее сам себе: — Ну да, она же знает адрес...

— Кто она-то?

Он ответил, волнуясь:

— Знакомая. Мать, ты напои ее чаем, предложи что-нибудь. Я сейчас.

Мать, неодобрительно пожевав губами, вышла.

Андрей кинулся к шкафу, начал лихорадочно искать чистую рубашку. Нашел одну, посмотрел, отмел, нашел еще одну, с короткими рукавами. Надел. Рубашка была белая, застегивалась под горло и совершенно ему не шла. В ней он стал похож на бывшего зэка, занявшегося сетевым маркетингом. Андрей комом закинул в шкаф одежду, захлопнул дверцу и, придав своему лицу небрежно-заспанное выражение, вышел из комнаты.

Он вошел на кухню, и лицо его вытянулось от облегчения и разочарования:

— А-а, это ты...

На кухне сидела Зайка и ела торт, которым ее угостила мать Андрея.

Андрей сел за стол, кивнул Зайке.

— Чё пришла?

— Я насчет этого вашего дела... ну погрома на рынке...

Андрей приложил указательный палец к губам, слегка кивнув в сторону двери.

Зайка перешла на полушепот:

— Я пришла просить тебя — не берите Макса! Он неосторожный, я знаю, он вперед всех полезет... Я боюсь!

Она с мольбой посмотрела на Андрея.

Андрей покачал головой.

— Никто не собирается его брать.

— Но он сам рвется! Я уже и плакала, говорила, что брошу его, — ему пофиг. У него в голове только эта ваша идея, и всё... — Она осеклась, виновато моргнула. — Ну то есть я не против вашей идеи... Просто не хочу, чтобы он пострадал.

Зайка умолкла.

— Я с ним поговорю — не волнуйся. Просто поставлю перед фактом, у меня есть полномочия не брать его на это дело.

Зайка заметно повеселела:

— Спасибо, Андрей! Теперь я понимаю, почему он тебя так любит.

— Я его тоже люблю, — сказал Андрей и улыбнулся.

Утром Софи и Инга завтракали в «Симачеве». Инга жаловалась на своего любовника:

— Сказал, если еще раз приду домой, а тебя нет, прикрою твое финансирование. Представляешь? Я теперь должна сидеть и в окошко смотреть, пока он там с блядями в бане парится!

— Ну поищи себе другого, — Софи равнодушно отхлебнула латте из высокого стакана.

— Думаешь, это так просто? Я у этого год хрен изо рта не вынимала, чтобы хоть какие-то права получить. А так... Захотел — уехал, захотел — приехал, захотел — дал денег, захотел — нет, — она ковырнула ложечкой маленькое пирожное. — Тебе хорошо рассуждать, у тебя папа при бабле и семья что надо. Знаешь, я иногда жалею, что я русская.

— Почему?

— Ну вот у вас такие семьи крепкие, ты вроде как под защитой, не надо никому жопу лизать, пресмыкаться. А если кто обидеть решил — звонишь папе там, или брату, или дяде. А вот моя родня даже не подумала помочь, когда мы с братом без матери остались. А теперь, прикинь, звонят, просят денег одолжить! — Она зло усмехнулась. — И я почти уверена, что за моей спиной только и говорят о том, какая я шлюха и какие они молодцы, что хоть и в говне, зато типа по-честному живут...

— У нас детям без матери, конечно, помогли бы. Только вот ты бы вряд ли такую семью захотела...

— Почему?

— Потому что наша семья — это мафия. Тебя любят и защищают, пока ты соблюдаешь правила, но не дай бог тебе их нарушить... — Софи посмотрела на подругу. — Мужика ты хоть можешь сменить, а отец — это навсегда. — Софи помолчала, потом сказала задумчиво: — Знаешь, когда он меня целует, мне кажется, что он так как бы напоминает, что я — его собственность...

В штабе «Русской силы» царило веселое оживление — Седой выдавал оружие. Подошли Ржавый, Кот, Леха.

Сам Андрей уже сидел на скамейке с пистолетом в руке и рассматривал лица тех, с кем ему предстояло идти на дело.

Последним к Седому подошел Максимка.

— Держи, боец! — Седой с иронической полуулыбкой оглядел Максимку и вручил ему пистолет.

— Погоди, я против! — Андрей встал на ноги, сделал шаг к столу.

— Почему?

Седой поднял на него светло-голубые, водянистые глаза.

— Потому что он еще ребенок, — спокойно и мрачно сказал Андрей.

— Андрей, ну пожалуйста... — заскулил было Максимка, но Седой жестом приказал ему замолчать.

— Андрей, помнишь, что я когда-то говорил про право на борьбу? — негромко спросил Седой.

— Да.

Андрей стоял, опустив глаза, соображая, что сказать.

— Повтори.

Седой откинулся на спинку стула и скрестил руки на груди.

— Каждый имеет право защищать свой дом, свою семью, свой народ и свою культуру от иноземного вторжения... Каждый имеет право на вооруженную борьбу с теми, кто незваным приходит на его землю... — пробормотал Андрей.

— Каждый, Андрей! — Седой сделал ударение на слово «каждый», продолжая сверлить Андрея глазами. — В «Русской силе» нет детей, у нас все — бойцы, — он обернулся, улыбнулся Максимке, — тем более такие бравые парни.

Он вручил пистолет едва не подпрыгнувшему от радости Максимке.

— Спасибо!

Максимка кивнул Седому, кинул виноватый взгляд на Андрея и спешно отошел от стола, словно боялся, что у него отнимут оружие.

Седой снова посмотрел на насупленного Андрея.

— Прикажи кому-нибудь его прикрыть.

«Газель» с «бойцами» «Русской силы» остановилась возле рынка.

Прежде чем выйти, пацаны проверили пистолеты. Стали по одному, по двое выходить из машины. Андрей поймал за руку Максимку. Тот вопросительно посмотрел на него.

— На рожон не лезешь. По сигналу вприпрыжку первый бежишь в машину. Понял?

— Андрей, Седой сказал тебя прикрывать... я с тобой буду... — начал Максимка.

— Четко: да или нет?! Или остаешься здесь. Это приказ! — рявкнул на него Андрей.

— Приказ понял, — негромко ответил Максимка.

Андрей удовлетворенно кивнул и позволил ему выйти. Завязал потуже шнурки на подаренных матерью берцах, проверил оружие и, кивнув сидящему за рулем парню, вышел из машины.

Кафе «Ландыш», одноэтажный кирпичный домик, находилось на одной линии с вещевыми палатками, которые тянулись по левой стороне.

Андрей и те, кто пришел вместе с ним, ходили между торговыми рядами по два-три человека. Андрей делал вид, что выбирает шапку в палатке, примыкающей к кафе, поглядывал на вход в кафе.

Наконец дверь кафе отворилась и на пороге появился Зураб с тремя охранниками. Двое шли с боков, третий прикрывал директора со спины.

Андрей быстро достал из кармана мобильник. Набрал номер Ржавого. Поднес трубку к уху, негромко сказал:

— Маша, привет папе.

Ржавый выслушал послание, кивнул тем, кто стоял ближе всех, и, перемахнув за прилавок, ударил продавца-кавказца кулаком в грудь.

Зураб увидел, что на рынке начался погром.

Скинхеды громили прилавки, избивали продавцов, топтали товар. Посетители с криками бросились к противоположному от кафе выходу.

— Охрана, в пятнадцатый ряд, живо! — крикнул Зураб, выдернув из-за пояса рацию. — Помоги! — велел он

одному из своих охранников и добавил: — Можешь стрелять.

Охранник, вытащив из кобуры за пазухой пистолет, бросился на помощь торговцам, для начала выстрелив в воздух.

Андрей, прижавшись к торцу кафе, увидел, как охранник пробежал мимо. В этот же момент он, глубоко вздохнув, выглянул из-за угла и выстрелил.

Зураб упал на землю, прижав руку к простреленной груди.

Андрей, увидев это, бросился в проем между кафе и палаткой, перед этим успев крикнуть своим:

— Уходите!

Охранники Зураба, убедившись, что директор мертв, кинулись за Андреем.

Скинхеды бросились в проемы между палатками, часть побежала к выходу.

Кот, на которого наступал охранник с пистолетом, резким движением опрокинул на него прилавок и выскочил из палатки с другой стороны. Охранник выстрелил и попал.

Кот, придерживая простреленную руку, хотел было броситься к выходу, но вдруг заметил Максимку, который тоже перелез в соседний ряд и теперь несся на него с пистолетом в руке.

— Куда! — Кот преградил ему дорогу, махнул в противоположную сторону. — Выход там! Скорей!

Здоровой рукой он попытался схватить Максимку за руку, но тот вырвался, сказал, задыхаясь:

— Я за Андреем!

— Что? Ну-ка стой! — Кот попытался удержать его, но тут снова услышал выстрел.

Прямо на них с противоположной от входа стороны бежал охранник. Кот выстрелил в него, попал, тот заорал, опустился на одно колено и выстрелил снова.

Воспользовавшись тем, что Кот отвлекся, Максимка рванул через ряд и скрылся между палатками.

— Назад! — крикнул Кот, но понял, что поздно, и, чертыхнувшись, бросился бежать к выходу.

Андрей, пробежав насквозь все ряды с палатками, оказался на пустом пространстве между задниками торгового ряда и высоченным забором. Поняв, что через забор не перелезть, он побежал налево, но тут же замер — на него надвигался охранник Зураба. Андрей развернулся и побежал направо, но и там его ждал вынырнувший между палатками охранник.

— Стоять, сука! — крикнул один из охранников. — Брось оружие!

Андрей бросил пистолет, поднял руки, показывая, что оружия у него нет. Огляделся в поисках выхода. Понял, что единственный выход — назад, в проход между палатками. Выждал момент, напрягся и, когда охранники были совсем близко, кинулся обратно в последний ряд.

Андрей выскочил из палатки и оказался в торговом ряду. Несколько смелых торговцев спешно упаковывали свой товар, остальные, бросив все, убежали. Внезапно Андрей увидел Максимку. Тот бежал к нему, возбужденно размахивая пистолетом.

— Андрей! — закричал он на весь рынок.

Торговцы, увидев в его руках пистолет, быстро попрятались за прилавки.

Андрей кинулся к нему и, схватив за руку, потащил к выходу.

— Я тебе сказал — бежать в машину... — рявкнул он, задыхаясь от злости и страха, — быстрей!

Они припустили изо всех сил. Андрей оглянулся.

Охранники Зураба гнались за ними. Один из них выстрелил.

— Дай мне пистолет!

Андрей перевел взгляд на Максимку и с ужасом увидел, как по его светлой куртке на груди расплывается пятно крови.

— Попал... — прошептал Максимка, опускаясь на колени.

— Малыш, держись... Вставай, ну!

Их преследователи были близко. Андрей вынул из рук Максимки пистолет, выстрелил, попал. Один из охранников остановился и схватился за ногу. Второй охранник выстрелил в ответ.

Пуля оцарапала Андрею плечо. Он выстрелил снова.

Второй охранник упал ничком на землю.

Андрей бросил пистолет, подхватил Максимку на руки и тяжело побежал к выходу.

— Поехали, блядь, менты вот-вот приедут! — крикнул один из «бойцов», высунувшись из «Газели».

Остальные были уже внутри, только Ржавый все еще караулил у ворот рынка.

— Давай скорей! — внезапно заорал он, замахав руками. Оглянулся, крикнул людям в машинах: — Ребят, помогите!

Из «Газели» выскочили Леха и один из новеньких. Они добежали до ворот и приняли из рук Андрея потерявшего сознание Максимку. Внесли в машину. Ржавый и Андрей запрыгнули следом, машина развернулась и быстро уехала.

Андрей держал на коленях тяжело и жарко дышащего Максимку. Шептал ему ласково:

— Ничего, малыш, держись. Сейчас приедем... — Он повернул голову, крикнул сидящему за рулем: — В больницу давай!

— Нельзя нам в больницу... — негромко возразил сидящий напротив Кот.

— Заткнись, — коротко отрезал Андрей.

— Ну так что, в больницу? — переспросил водитель.

— Я же сказал — да! — крикнул Андрей нервно.

— Спалимся, Андрюх... — робко возразил Кот и тут же примолк под взглядом Андрея.

Тот, убедившись, что Кот больше ничего не скажет, снова склонился к Максимке:

— Потерпи, пацан, немного осталось...

Максимка разлепил сухие губы, хрипло сказал:

— Пить...

— Вода есть у кого?! — громко спросил Андрей и снова склонился к Максимке. — Сейчас все будет... — Он снова поднял голову. — Ну, скорей!

С водительского места по рукам передали бутылку с водой. Андрей взял ее, склонился к Максимке, осторожно придерживая его за голову, сказал:

— На, малыш, попей...

Максимка последний раз посмотрел на него и устало закрыл глаза.

— Макс, не спи, держись давай... — Андрей потряс его. — Вот вода... скоро приедем!

Кот наклонился вперед, посмотрел в лицо Максимки, дотронулся до его шеи и, подняв глаза на Андрея, который все еще осторожно тряс Максимку, пытаясь разбудить, негромко сказал:

— Андрей, не надо... он умер.

Андрей шел по залитой огнями Тверской. В руке он нес почти пустую бутылку водки, и по его безумным красным глазам было видно, что она не первая. Прохожие шарахались от него, но не оглядывались.

Андрей остановился перед витриной магазина одежды. Он был закрыт, внутри царил полумрак. Андрей сначала разглядывал манекены в костюмах и платьях, потом вдруг заметил свое отражение с бутылкой в руке. Он стоял и смотрел на себя, потом угрожающе поднял бутылку, пьяно усмехнулся и вдруг с диким криком кинулся на витрину, с размаху ударив по ней бутылкой. Бутылка раскололась. Витрина завибрировала, но даже не подумала треснуть. Сработала сигнализация. Андрей, с «розочкой» в руке, оглядел ся в поисках чего-нибудь потяжелее и вдруг услышал вой милицейской сирены. По-прежнему держа в руке «розочку», он побежал. Оглянулся.

Его нагоняли.

Он в отчаянии припустил сильнее, чувствуя, как силы покидают его.

Софи вышла из бутика «Подиум», держа в руках пакеты с одеждой. Она хотела было сесть в машину, но вдруг остановилась и внимательно посмотрела на противоположную сторону дороги.

Андрей бежал медленно, словно отрывая от земли клейкие подошвы. Милицейская машина тоже замедлила ход, готовясь припарковаться у обочины.

Софи отшвырнула пакеты, они рассыпались по тротуару. Прыгнула в машину и завела мотор. Развернувшись по встречке, она притормозила напротив Андрея.

Открыла дверцу, сделала ему знак садиться рядом.

Андрей на секунду замер, потом отбросил «розочку» и сел в машину, захлопнув дверь.

Менты ударили по газам, но Андрей и его спасительница были уже далеко.

Лампочка в мастерской замигала, но не погасла. Помещение наполняли глухие, странные звуки.

Это Андрей рыдал, стоя на коленях и содрогаясь всем телом. Софи крепко прижимала его голову к животу, целовала, гладила, шептала, что все пройдет и все будет хорошо...

Андрей стоял у окна. Софи сидела на кровати и смотрела на него с жалостью.

Он глухо сказал:

— Сегодня я убил ребенка.

— Я не верю, — она покачала головой.

Он обернулся, зло усмехнулся, глядя на нее опухшими от слез глазами:

— Не веришь, что я мог убить?

— Не верю, что ты мог убить ребенка.

— А если действительно убил?

Она задумалась, потом снова посмотрела на него.

— Мне, наверное, все равно... Главное, что ты живой. — Она встала, подошла, обняла его, словно окаменевшего, потом сказала, прижавшись щекой к его щеке: — Расскажи мне все. Кого ты убил, Андрей?

Маринэ, прижав к губам платок, сидела на диване и тихо плакала, почти обессилев от слез. Сыновья Георгия сидели за столом и смотрели на отца, который ходил взад-вперед по комнате. В глазах его тоже стояли слезы, но рыдать он не мог. Его душил гнев. В дверь позвонили. Резо поднялся, пошел открывать. В гостиную вошли трое мужчин, пожилой и двое молодых. Все в черном. Они молча обнялись с Резо и поднявшимися им навстречу Вано и Маринэ.

Георгий обнял молодых, потом обнялся с пожилым, не выдержал и зарыдал. Тот похлопал его по плечу.

— Мы найдем убийц Зураба, я тебе клянусь... Того, кто это сделал, скоро самого будут хоронить...

Зазвонил телефон. Резо снял трубку, заговорил:

— Здравствуй, сестренка... — Он посмотрел на отца, — это Нино. Спрашивает, когда мы приедем.

— Скажи — сейчас выезжаем.

— Сейчас выезжаем, сестренка, да, через двадцать минут...

Резо выслушал ответ и положил трубку, вопросительно взглянул на отца.

Тот повернулся к Маринэ, спросил, сотрясаясь от гнева:

— Где эта девчонка?! Я три часа назад велел ей ехать домой!

— Наверное, застряла в пробке... — робко предположила Маринэ, вытирая слезы.

Дверь отворилась, в комнату вошла заплаканная Софи. Она обняла шагнувшего ей навстречу Вано, хотела обнять отца, но тут же получила от него размашистую пощечину. Софи отшатнулась и со страхом посмотрела на него, схватившись за щеку.

— В семье горе, а она шляется неизвестно где! Мало мне смерти брата! Все уже позвонили, все едут к Зурабу, а я должен искать тебя по всему городу! Я уже все передумал!

Софи порывисто обняла его.

— Прости меня, папа...

В церкви было сумрачно, тихо и холодно. Из окошек сочился блеклый утренний свет. Зураб лежал в лакированном гробу из красного дерева. Его белое лицо заострилось, нос, и без того не маленький, казался теперь огромным, как у сказочного карлика. Многочисленные родственники стояли по левую сторону от гроба, все со свечками в руках. Жена Зураба, располневшая, но еще красивая сорокапятилетняя женщина, смотрела на мужа опухшими от слез глазами. Около нее стояли дети — старший, девятнадцатилетний парень, семнадцатилетняя девушка и девятилетняя девочка, которая крепко прижимала к себе самого младшего, пятилетнего малыша. Все дети, кроме старшего, тихо плакали.

Георгий, стоявший чуть позади, словно почувствовал его состояние и, продолжая глядеть на покойного брата, положил руку парню на плечо.

Тот с благодарностью посмотрел на Георгия. Георгий ответил на его взгляд и еле заметно кивнул: «Все будет хорошо, я с тобой».

Софи стояла в толпе родственниц в повязанном на гладко зачесанные волосы черном кружевном платке. Без косметики ее лицо казалось совсем юным. Она отсутствующим взглядом смотрела на происходящее, погруженная в свои мысли. Неожиданно она улыбнулась, вспомнив что-то, но тут же пришла в себя и испуганно огляделась — не заметил ли кто ее неуместной улыбки.

Когда отпевание закончилось, старший сын Зураба и сыновья Георгия, а также один из родственников подошли к гробу, подняли его и понесли. Процессия двинулась из церкви.

Маринэ, поправив на голове черный платок, обняла Софи за плечи.

— Пойдем, детка.

— Ты иди, я сейчас.

Софи двинулась к ящику для пожертвований, возле которого стояла коробка со свечами.

Маринэ с беспокойством посмотрела на нее и вышла из церкви.

Софи опустила купюру в ящик, взяла две свечки и подошла к иконе Богоматери. Поставила свечи и горячо зашептала: «Богородице, дево, радуйся...», с мольбой глядя на образ.

К обеду пошел мелкий дождь. В колокольне подмосковной церквушки надрывались колокола. На крыльце показалась похоронная процессия: сначала Леха, Андрей, Ржавый и Кот вынесли гроб с Максимкой, потом показались остальные. Мать Максимки, еще молодую женщину, бережно вел под руку какой-то пожилой родственник. Чуть позади, между Натальей и Светкой, шла Зайка. Она не плакала, только изредка вздрагивала всем телом, втягивая воздух через приоткрытые пухлые губки. Совсем позади с несколькими ребятами из «Русской силы» шел Седой, как всегда, очень спокойный.

На кладбище дали время попрощаться с покойным. Подошли Ржавый, Кот, Леха, Светка. Андрей сделал было шаг, но не смог подойти и спешно затесался в толпу.

Наталья погладила Максимку по голове и коснулась губ, потом выпрямилась и, рыдая, отошла от гроба. Подвели под руки мать Максимки. Она поцеловала сына и вдруг, обхватив гроб руками, молча рухнула перед ним на колени. Ее подняли и почти унесли. К гробу подошла Зайка.

Она посмотрела на него с нежностью, как на ребенка. Могильщики терпеливо ждали, а Зайка все не могла отойти от гроба: гладила Максимку, целовала, что-то шептала только им двоим понятное...

— Уведите ее, наконец! — надрывно крикнула вдруг мать Максимки.

Седой, стоявший ближе всех, сделал шаг к гробу, осторожно коснулся плеча Зайки с намерением увести ее. Но Зайка внезапно дернулась и с неожиданной силой оттолкнула его. Повернувшись, с ненавистью кинула ему в лицо:

— Не смей к нему подходить! Убийца! — Она повернулась к стоящим неподалеку пацанам и хрипло, надрывно крикнула: — Это вы его убили! Вы! Сволочи! Фашисты недоделанные! — Она снова повернулась к Седому, закричала в истерике: — Ты куда их ведешь?! Ты куда их ведешь, гнида?! Отвечай, а то я убью тебя! Убью!

Она накинулась на него с кулаками. Седой одним ловким движением ухватил ее за запястья и тут же неожиданно влепил увесистую пощечину. Зайка задохнулась, замерла от неожиданной боли, потом как-то сразу обмякла и позволила Седому увести себя назад в толпу, где он передал ее в руки Наталье и Светке. В толпе зашептались, кто-то покрутил пальцем у виска.

Гроб на веревках стали опускать в могилу.

Андрей посмотрел в сторону, где Наталья поила Зайку водой из пластиковой бутылки.

Зайка ответила ему полным ненависти взглядом.

Андрей вздрогнул, когда днище гроба со стуком ударилось о дно могилы.

Светало. Андрей шел на работу по направлению к станции. На пустыре за домами его нагнал Леха.

— Привет!

Он пошел рядом.

— Привет! — Андрей бросил на него короткий взгляд. — Тоже в город?

— Ну да, я же тоже в городе работаю. Забыл?

— Да нет, я помню.

Андрей слегка ускорил шаг.

— Что на сборы не ходишь?

Леха тоже ускорил шаг, чтобы не отставать от Андрея.

— Некогда. А к чему эти вопросы?

Андрей снова покосился на Леху.

— Да так, интересно... Все-таки ты мне друг. Или нет, а, Андрей?

Леха остановился, ухватив за рукав, остановил Андрея.

Андрей посмотрел на него, сказал очень спокойно:

— Если ты мне друг, то должен меня понять. Леха, тошно мне, понимаешь? Раньше все ясно было как белый день, а теперь сплошная темень. Я же жить не могу, дышать не могу, понимаешь ты или нет?!

Его крик раскатился по пустырю и замер в отдалении.

— Я, я, я! Только о себе и думаешь! — бросил Леха в лицо другу, потом вдруг ухватил его за плечо, приблизил свое лицо к лицу Андрея и прошипел сквозь зубы: — А о ней ты подумал, сволочь?.. Она же плачет каждый день, за прилавком стоит и плачет. Она же не спит по ночам. Я напротив живу, вижу, как у нее свет горит...

Андрей усмехнулся:

— Так, может, тебе о ней и позаботиться?

Он только договорил фразу, и тут же получил от Лехи кулаком в нос. Вытер кровь, сплюнул, посмотрел на Леху.

— Давай бей, скотина! — Леха выставил вперед кулаки. — Ну?!

— Лех, ты чего... — с удивлением спросил Андрей.

— Бей, сволочь! Бей!

— Да пошел ты... — бросил Андрей, развернулся и пошел прочь.

— Ты слабак, Андрей, слышишь?!

Андрей шел, засунув руки в карманы, не оборачиваясь.

Андрей постоял на платформе, ежась под порывами ветра. Снова зарядил дождь. Наконец с грохотом подошла электричка. Андрей запрыгнул внутрь.

Совсем стемнело. Андрей подошел к мастерской, включил фонарь над входом, начал искать ключ под стоящей рядом металлической бочкой. Не найдя, растерянно обернулся. Внезапно его осенила догадка — он приблизился к двери и толкнул ее. Она оказалась незапертой.

В мастерской горел свет. Софи лежала на диванчике, укрыв ноги шубой. Он присел на край диванчика, посмотрел на нее, спящую. Она открыла глаза, села, уставившись на него.

— Как ты узнала, что я приду?

— Я не знала... — Она покачала головой, заспанно моргнув. — Я уже два раза приходила сюда ночью...

Она подалась вперед, обняла его. Он снял ее руки со своей шеи, сел, глядя перед собой.

— Я пришел сюда побыть один.

— Я не буду тебе мешать.

— Я больше не хочу тебя видеть, неужели это трудно понять! — Он обхватил голову руками и согнулся почти попалам. Она протянула руку, чтобы погладить его, но он ударил ее по руке. Зло спросил: — Почему ты не сказала, что он был твоим дядей?

— Потому что я боялась, что ты уйдешь, — ответила она просто.

Он обернулся. Она порывисто обняла его. Они стали целоваться, медленно, как слепые, ощупывая друг друга губами.

Они лежали, укрывшись старым шерстяным одеялом, и смотрели, как за окном начинает светать.

— Терпеть не могу утро, — сказала она и ткнулась носом в его шею.

Он провел руками по ее волосам.

— Сегодня в последний раз. Я больше не хочу, я боюсь... С тех пор как я встретил тебя, во мне все время сидит страх...

— А раньше не боялся?

— Раньше нет. Раньше все было понятно: кто враг, кто друг. Я знал, кого люблю, кого ненавижу, а теперь не знаю...

— А я наоборот. Раньше никого не любила и мне было страшно жить, а теперь люблю и мне так хорошо...

— Кого ты любишь? — с изумлением спросил он.

Она засмеялась:

— Тебя!

Он моргнул, отвел глаза, шевельнул губами:

— А как ты поняла, что меня любишь?

— Когда ты сказал мне про Зураба... Я тогда подумала, что если бы они убили тебя, то я бы не смогла уже жить. Наверное, любовь — это когда не можешь кого-то пережить. Вот ты кого не сможешь пережить?

Он закрыл глаза.

Софи сидела перед зеркалом в своей комнате и расчесывала волосы. На ней было вечернее черное платье, на шее висела нитка крупного жемчуга. В зеркало она увидела, как в комнату вошел отец, и посмотрела на него с затаенным страхом.

Он подошел ближе, положил руки ей на плечи, сказал прочувствованно:

— Дочка, сегодня Ладо просил твоей руки, и я согласился. Ты будешь с ним очень счастлива — это все, что я хочу от жизни.

— Да, папа, я знаю, — покорно ответила Софи.

— Сегодня он спросит тебя. Я хочу, чтобы ты сказала «да».

— Хорошо, папа, — Софи кивнула и слабо улыбнулась.

Он припал губами к ее макушке, потом выпрямился и снова посмотрел на ее отражение в зеркале.

— Как ты сейчас на нее похожа...

— На кого? — удивилась она.

— На свою бабку...

Он постоял еще немного, не в силах оторваться от ее отражения, потом направился к двери.

Он уже почти выходил, как Софи вдруг обернулась и спросила:

— Папа, вы уже поймали убийцу дяди Зураба?

— Мы нащупали след. Завтра утром он будет в наших руках, — Георгий медленно вышел и закрыл за собой дверь.

Софи торопливо взяла с подзеркального столика мобильник, набрала номер, поднесла к уху. Раздались гудки. Она ждала долго, но трубку никто не снял.

В комнате у Андрея разрывался мобильник. Он не реагировал. Просто стоял у окна, положив руки на косяки, и смотрел на свое отражение. Потом отошел от окна, выключил свет и не раздеваясь лег на кровать. Телефон умолк.

Андрей лежал с открытыми глазами и с тоской смотрел на пятно фонарного света на ковре. Внезапно в окно ударил камешек, потом еще один. Андрей вскочил на ноги, распахнул раму, выглянул во двор.

Софи стояла внизу под фонарем в своей рыжей шубе, заметная всей округе.

Андрей кинулся вон из комнаты. В тапочках выскочил во двор. Она подошла к нему, он рывком затащил ее в подъезд.

— Идиотка, тебя же заметят... зачем ты притащилась?! Как ты узнала, где моя квартира? — бормотал он, осыпая ее лицо и глаза жадными поцелуями.

— Я увидела тебя в окне...

Она обняла его, счастливо выдохнув.

— Пошли скорей, тут нельзя стоять...

Он торопливо потянул ее за руку, и они скрылись в лифте.

Андрей тихо открыл дверь в квартиру. Они прошли в прихожую. Софи осторожно сняла сапоги. Он провел ее в комнату.

В комнате он прижал ее к двери и еще раз поцеловал долгим, нежным поцелуем.

— Андрей, тебя ищут. Из-за того убийства. Завтра утром они будут здесь. — Она взяла его лицо в ладони, настойчиво спросила: — Я звонила, ты не брал трубку. Не хотел меня слышать?

Андрей отвернулся, подошел к кровати, сел. Она подошла и села рядом. Погладила его по голове.

— Мне сегодня было так страшно, а теперь ты рядом и мне хорошо...

Он резко развернулся, провел рукой по ее волосам, по щеке. Еще раз поцеловал, прошептал в ухо:

— Ты сказала, они придут утром?

— Да. У нас есть еще время...

Она обняла его за шею и потянула вниз, на подушку.

Наутро выпал первый снег. Софи и Андрей шли по тропинке через лес. Андрей шел впереди и расчищал дорогу от веток, то и дело оборачиваясь и подавая Софи руку, чтобы помочь пройти по кочкам. Щеки его раскраснелись, он был непривычно оживлен.

— Отец этот домик сам построил, еще до женитьбы. Иногда с друзьями сюда приезжал на охоту, но чаще всего один. Говорил, мог тут три недели просидеть и людей не видеть. Только собаку брал с собой, чтоб дичь носила. А потом уж я с ним стал сюда ездить.

— Он, наверное, такой же был, как ты, угрюмый.

— Ну да, друзья его говорят, что, пока мать не встретил, как бирюк был, слова не вытянешь. А потом ничё, разошелся, — Андрей обернулся, усмехнулся, помогая ей переступить через овражек. — Я его уже веселым помню. И очень молодым...

— А сколько тебе лет было, когда он умер?

— Двенадцать. — Андрей помолчал. — Я, пока он был, о жизни вообще не задумывался... Все как-то само шло: летом на рыбалку ездили, зимой на лыжах ходили, охотились, в баню по субботам — мы тогда в общежитии жили, там один душ был на четыре этажа. А весной на Пасху мать куличи пекла, я брал яйца, куличи и всех соседей обходил, христосовался, — он покосился на Софи. — А у вас какой праздник вместо Пасхи?

Софи округлила глаза.

— Пасха!

— Как Пасха? Вы же нерусские?

Андрей даже остановился от удивления.

— Ну и что! — аж фыркнула она от возмущения. — По-твоему, только русские, что ли, Пасху празднуют?

— И яйца красите? — недоверчиво спросил Андрей.

— Дурак ты! — снова возмутилась Софи и вдруг оступилась, подвернув ногу, коротко вскрикнула.

Он подхватил ее, она поморщилась.

— Что, подвернула? Где, здесь?

Он ощупал ее голень, нажал на больное место.

Она охнула от боли, виновато посмотрела на него.

— Почему я не надела кроссовки...

Он подумал секунду, потом, присев, поднял ее на руки и понес, тяжело ступая по мокрой земле.

Скоро они вышли на поляну, где стоял охотничий домик отца. Андрей толкнул дверь — она оказалась незапертой. Приоткрыв дверь плечом, он занес Софи внутрь. Дверь со скрипом затворилась за ними.

Наступил вечер. Леха и Светка сидели за столом на ободранной кухне. Светка смотрела на свои руки, плотно сцепив пальцы.

Леха молчал, не зная, что сказать. Наконец сказал, подняв на нее глаза:

— Что ты теперь будешь делать? Андрей-то...

— Не твое дело, понял! — неожиданно грубо крикнула она, потом закрыла лицо руками и выдохнула: — Боже, как я устала!

Он обнял ее, стал целовать в макушку, в прижатые к лицу руки, бормоча:

— Света, Света, давай уедем! Прямо сейчас! У меня есть немного денег, можем снять комнату, я буду работать... Света, я же тебя всю жизнь жду...

— Хватит! — отрезала она, еле сдерживаясь, чтобы не зарыдать, потом резко поднялась, оттолкнув его, подошла к окну. Судорожно вздохнула, чтобы успокоиться. Наконец снова заговорила: — Ты, как Андрей, думаешь, что меня, как кошку, можно посадить в рюкзак и унести куда хочешь. Главное, кормить хорошо... — Она обернулась к Лехе. — А мне вашей бедности не надо, мне своей хватает! Думаешь, я так просто уйти могу, в никуда! И позволить этому, — она кивнула в сторону комнаты, — пропить все, что у меня осталось? И ребенка своего без угла оставить?! Я думала, ты умнее...

Леха задумался, потом вскинул голову.

— А если я достану денег? Много? Так, что на всю жизнь хватит?

Светка на секунду опешила, потом снова разозлилась.

— Да пошел ты...

И вдруг охнула, схватилась за живот. Леха подскочил, помог ей сесть

на табуретку. Кивнув на живот, спросил:

— Пинается уже?

— Вовсю, — смущенно усмехнулась Светка, — из-за этого все время в туалет хочется...

— Пацан, наверное, будет. — Леха протянул руку к животу, замер на полдороге, вопросительно посмотрел на нее. — Можно?

Она кивнула. Он положил руку на живот, прислушался к своим ощущениям, посмотрел на Светку, улыбнулся.

— Затих... чувствует, что не мамка... О, вот-вот, ударил, лягнул! — Леха восторженно распахнул глаза, потрясенный, потом засмеялся. — Ну дает! Точно пацан. — Он отошел от нее к окну, задумался ненадолго, потом спросил, помрачнев: — Как назовешь? В честь отца, Андреем?

Светка покачала головой.

— Это плохо, когда детей в честь знакомых называют. Я слышала, они могут унаследовать их судьбу.

Рано утром Леха подошел к крыльцу дома Георгия. Нажал кнопку домофона, дверь автоматически распахнулась. Леха вошел внутрь.

Георгий сидел во главе стола в своей гостиной и смотрел на Леху. Леха сидел напротив, опустив глаза на скатерть. Сыновья Георгия сидели на диване, мрачно разглядывая гостя. Племянник Зураба, серьезный, в строгом черном костюме, аккуратно подстриженный, стоял у окна и тоже внимательно изучал Леху. Второй стоял чуть поодаль, у двери.

Леха поднял глаза на Зураба.

— Вы их обоих убьете или только его?

Георгий нахмурился, помолчал, ответил:

— Я хочу наказать убийцу своего брата... И ту, что его покрывала.

Леха снова помолчал, потом продолжил:

— Для начала вы должны пообещать, что дадите мне уйти, когда все кончится.

— Обещаю, — Георгий кивнул.

Леха посмотрел на него, оглядел всех присутствующих.

Один из сыновей Зураба не выдержал и с отвращением отвернулся.

— Ну так что? Говори, чего ты хочешь? — поторопил его Георгий.

— Денег. — Леха улыбнулся, залез в карман, достал оттуда маленькую записную книжку с карандашиком, вырвал листок, нарисовал на нем сумму, протянул Георгию. — Вот столько. В долларах, наличными.

Георгий мельком посмотрел на бумажку, кивнул.

— Хорошо. Где оставить деньги?

— Нигде. Я заберу их с собой.

Георгий покачал головой.

— У меня нет столько дома.

— Я подожду...

Георгий приказал старшему сыну:

— Поезжай.

— Но папа... — попытался возразить тот, но, увидев взгляд отца, ответил: — Хорошо, папа.

С отвращением посмотрев на Леху, он вышел из комнаты.

Леха вышел из дома Георгия и пошел к автобусной остановке.

Стемнело. Георгий вошел в комнату дочери, щелкнул выключателем и остановился на пороге.

Обвел взглядом аккуратно застеленную кровать, стул, на котором висел ее халат, зеркало с подзеркальным столиком. Он подошел к нему и тяжело опустился на стул.

Среди многочисленных баночек и коробочек с косметикой и духами он заметил ее костяной гребень с редкими крупными зубцами. Взял его в руки.

Скрипнула дверь. Георгий открыл глаза и в зеркале увидел вошедшую в комнату Маринэ. Она остановилась на пороге, глядя на брата словно выцветшими, заплаканными глазами.

Он молчал. Маринэ тихо сказала:

— Она твоя дочь, Георгий...

Георгий секунду задумчиво смотрел на гребень в своих руках, потом вдруг резко, со стуком положил его на столик и вскинул на Маринэ полные гнева глаза, хрипло, но отчетливо произнес:

— У меня нет дочери...

— Бабушку мою все уважали, из соседних сел приходили посоветовать-

ся. Она никогда не кричала, а мы все равно ее слушались, она могла нам объяснить, почему это хорошо делать, а это плохо. Когда мама умерла, она нас с братьями к себе забрала. Сказала отцу — женись еще раз, ты еще молодой, а это теперь мои дети...

Софи сидела, опершись спиной о грудь Андрея, как о спинку кресла, и укрывшись одеялом. Он сидел на старой, продавленной тахте, прислонившись к стене, обнимал ее, стараясь, чтобы ей было теплее.

— А он?

— А он в Россию поехал, бизнес делать. Наверное, хотел русскую бабу себе найти, он любит блондинок. — Софи улыбнулась. — Как ты.

— Да, я тоже люблю, — спокойно согласился Андрей.

Софи больно ущипнула его под одеялом, он вздрогнул от неожиданности, но мстить не стал, только усмехнулся, довольный.

— Ну, дальше рассказывай!

Он устроился поудобнее, подтянул ее повыше, взяв под мышки.

— Дальше... — Она закрыла глаза, откинулась назад, пристроив голову у него на плече. — А дальше мы жили хорошо, пока отец не разбогател и за нами не вернулся. Мне тогда уже девять лет было, я его почти не помнила. Всю ночь пряталась от него в сарае, а утром он меня все-таки нашел, затолкал в машину и увез. Бабушка тогда впервые на моей памяти плакала, просила хоть меня ей оставить... И после этого быстро умерла. — Софи помолчала, потом продолжила. — У нее виноградник был, коровы, козы. Мы ей помогали. Я даже сыр умею делать!

— Ты? — хохотнул Андрей. — Я бы не рискнул такой сыр попробовать.

Софи открыла глаза.

— Ну да, это я приврала немножко про сыр, но козу доить точно умею.

— Ну ладно, верю. Ври дальше.

— Бабушке было шестьдесят уже, а выглядела она лет на сорок, не больше. К ней даже свататься приходили, представляешь?

— Ну если она, как ты, была, то представляю.

— А как я — это какая?

Она повернулась к нему, опершись локтем о грудь.

— Такая... развратная...

Андрей посмотрел ей в глаза.

— Нет, бабушка не была развратная. — Софи вздохнула и отвернулась от него, снова улегшись на его спине. — У нее, кроме деда, мужчин не было. Она сразу себе хорошего выбрала, и другие ей были не нужны.

— А у тебя много было мужиков?

— Много — это сколько?

— Ну... больше пяти.

— Тогда много.

Она снова улыбнулась, погладила его по руке. Он убрал руку.

— А русские были?

— Были. С одним я даже хотела жить.

— Не сложилось? — спросил он холодно.

Софи пожала плечами.

— Папа дал ему денег, и он исчез.

— Ты его любила?

— Нет. Но он был очень красивый, мне нравился.

— А кого из них ты любила?

— Никого. — Взяла его руку, поцеловала. — Ты первый, кого я полюбила.

— А если бы я взял деньги и бросил тебя, как тот, ты бы меня разлюбила? И потом сказала, что я был просто очень красивый и тебе нравился?

Она обернулась к нему, засмеялась.

— Нет, про тебя такого не скажешь! — А потом добавила очень серьезно: — Ты бы не взял деньги.

Сквозь мутные окна избушки в комнату проникал синий холодный свет осенних сумерек. Софи спала в постели, завернувшись в одеяло.

Андрей в свитере и трусах сидел на корточках возле печки и пытался поджечь зажигалкой кусок газеты, от которого потом пламя должно было перекинуться на дрова. Он щелкнул раз, другой. Зажигалка была сломана. Он поднялся, подошел к рюкзаку, на котором лежали его штаны, принялся ощупывать карманы в поисках спичек. Внезапно он нащупал что-то в заднем кармане.

Расстегнул его, и через секунду у него на ладони оказалось подаренное матерью обручальное кольцо.

Он посмотрел на кольцо, потом на спящую Софи. Подошел к ней, сел

на край кровати, осторожно поднял с одеяла ее руку и надел кольцо ей на палец. Она, не просыпаясь, отняла у него руку и спрятала ее под одеяло. Он лег рядом, приблизил свое лицо к ее и не отрываясь смотрел, пока совсем не стемнело.

Под утро Андрею приснился знакомый сон. Он, двенадцатилетний, шел по зимнему лесу с двустволкой на плече. Отец ходил где-то рядом, но его не было видно. Он вышел на поляну и увидел сидящую на ней ярко-рыжую лисицу. Лисица спокойно смотрела на него, даже не пытаясь убежать.

— Стреляй! — донесся до него голос отца.

Андрей поднял двустволку, но выстрелить не решился. Он опустил ружье, и вдруг откуда-то из-за спины прогремел выстрел. Лисица упала на снег, на рыжем меху выступила кровь. Андрей посмотрел на свою грудь и увидел, что на его свитере тоже расплылось кровавое пятно...

Он проснулся в холодном поту. Светало. Он провел рукой по месту рядом с собой — ее там не было. Андрей резко сел в кровати и с облегчением увидел, что она стоит у окна.

Софи обернулась. Сказала очень спокойно:

— Они здесь.

— Что? — Андрей моментально вскочил с кровати, бросился к окну. Убедившись, что она сказала правду, лихорадочно обвел глазами избу. Посмотрел на нее.

— На кухне есть погреб. Спрячься туда. Я выйду, скажу, что тебя со мной нет...

Она грустно улыбнулась.

— Мы выйдем вместе...

— Нет, не вздумай!... — Андрей схватил Софи за плечо. — Крикни своим, что я держу тебя силой! Они тебя защитят, я уверен!

Она снова покачала головой.

— Они больше не мои. *Ты* мой, я останусь с тобой.

Она обняла его, поцеловала в губы.

Они стояли и смотрели друг на друга не в силах насмотреться.

— Ты должна жить...

Она заплакала, обняла его крепко и шепнула на ухо:

— Мы будем жить с тобой долго-долго...

Они еще постояли обнявшись, наконец она с трудом высвободилась из его рук.

Отошла к кровати, взяла свой полушубок из огненной лисы, надела. Подошла к Андрею, взяла его за руку.

— Пойдем. Ничего не бойся...

Он кивнул ей сквозь слезы.

Георгий и мужчины из его семьи стояли возле своих машин слева от охотничьего домика.

Они держали в руках пистолеты, готовые вот-вот начать стрелять. Леха стоял немного поодаль, разглядывая носки своих ботинок.

Двери распахнулись. Софи вывела за руку Андрея, спокойно огляделась.

Все взоры были устремлены на них.

Лицо Георгия потемнело от гнева.

Леха, сощурившись, посмотрел на Андрея.

Андрей ответил ему прямым взглядом.

Держась за руки, Софи и Андрей двинулись вперед по тропинке.

Георгий вытащил пистолет, прицелился и... бессильно опустил руку.

Софи и Андрей уходили все дальше, и никто не решался выстрелить.

Леха стоял, весь напрягшись, засунув руку в карман куртки. Он с нетерпением оглядел собравшихся. Не выдержав, крикнул:

— Вы что, дадите им уйти?!

Вдруг резко бросился вперед, выдернул из кармана куртки пистолет и, почти не целясь, выстрелил.

Софи вздрогнула всем телом, сделала несколько шагов и упала на снег. Андрей бросился к ней. Раздался еще один выстрел. Андрей замер и тяжело осел на землю.

Георгий опустил пистолет. Леха лихорадочно огляделся. Ему казалось, что каждый из присутствующих сейчас бросится на него и разорвет на маленькие кусочки. Он откинул пистолет. Пятясь назад, прошел несколько шагов, потом развернулся и, растолкав рядом стоящих, побежал в сторону леса. Раздался еще один выстрел. Спотыкаясь, Леха пробежал еще несколько шагов и упал лицом в снег.

Андрей смотрел на Софи и не мог насмотреться.

Она тоже смотрела на него своими темными, как колодцы, глазами, но уже не видела.

Он разлепил пересохшие губы и тихо сказал:

— ... тебя.

А потом замолчал навсегда.

Зимой рано темнеет. Мать Андрея все стояла у окна, хотя ей некого больше было ждать. Она совсем поседела и теперь стала по-стариковски повязывать на голову белый платок. Постояв немного, она словно бы очнулась от сна наяву. Зашевелилась, рассеянно обвела взглядом кухню. Невольно вздохнула, и этот вздох был очень похож на стон.

Она прошла в ванную, достала из-под раковины пластмассовое ведро, открыла кран с водой. Внезапно ее взгляд упал на футболку Андрея. Она висела на крючке уже две недели, но мать не решалась ее снять. Протянула слегка дрожащую руку, сняла футболку с крючка. Сев на край ванны, как слепая, ощупала ее со всех сторон, потом поднесла к носу и с шумом втянула родной запах. И затряслась в беззвучных рыданиях, зарыв лицо в футболку.

Совсем стемнело, в квартире матери Андрея горел свет. Дверь была открыта. Света вошла, увидела, как мать Андрея моет пол в кухне. Света прошла в кухню, поздоровалась:

— Здрасьте, теть Нин.

— Здравствуй, детка, — ответила мать с жалостью, как будто говорила с сиротой.

Света нахмурилась, протянула руку за тряпкой.

— Давайте, я домою!

— Да я сама, Светочка, тебе же, наверное, нельзя наклоняться, — все так же жалостливо проговорила мать Андрея.

— Чего это мне нельзя, я же не инвалид! — Света решительно взялась за тряпку. — Идите отдохните, я сама.

Мать Андрея покорно отдала ей тряпку, выпрямилась.

— Ну я пойду тогда. В Андрюшиной комнате приберу. И ты приходи потом, поговорить нам с тобой надо...

Света проводила ее хмурым взглядом, потом с силой отжала тряпку и принялась мыть пол.

АНДРЕЙ ДЕМЕНТЬЕВ

Реинкарнация

СЦЕНАРИЙ КОРОТКОМЕТРАЖНОГО ФИЛЬМА

Утро.Максим идет по набережной Коктебеля.

Приходится лавировать в толпе — отдыхающих, торгующих, развлекающих, зазывающих... В сентябре народу не так много, как в разгар сезона, но все равно хватает.

Максим проходит мимо памятника Волошину. Его провожают удивленные взгляды нескольких зевак, до того пытавшихся разобрать выбитые на постаменте стихи.

Идет мимо холма доктора Юнге... Мимо переполненного нудистского пляжа... Поднимается на горку над «зеленкой», где стоят туристские палатки.

Перед ним тропинка, ведущая на вершину Кучук-Янышар. Вокруг, слава богу, уже никаких толп. Лишь несколько парапланеристов за деньги катают курортников. Максиму тоже предлагают полетать. Знают, что не согласится, а все равно предлагают — таков уж ежедневный ритуал.

Дойдя до середины склона, Максим делает маленький привал. Не из-за того, что устал, — пройти-то он мог бы и без остановки. Но глупо было бы упустить возможность обернуться и лишний раз полюбоваться божественными очертаниями Кара-Дага. С вершины, понятное дело, вид будет еще круче. Но ведь и этот хорош!..

— Прошу прощения! Вам никто не говорил, что вы очень похожи на Волошина?

Женский голос возвращает его из нирваны к действительности. Перед ним симпатичная пожилая дама интеллигентного вида. Такие обычно и задают подобные вопросы, к которым он давно уже привык. Ответ тоже привычный:

— Ну, конечно, — я же реинкарнация!

Смех.

Дама идет дальше — вниз, к поселку. Максим продолжает путь к вершине.

На самом верху гранитная плита, под которой лежат Поэт и его жена. Гранит усыпан морской галькой. На каждом камешке — надпись. Склонившись к надгробию, Максим изучает новые поступления (мы слышим закадровые голоса):

«Хочу, чтобы проверка закончилась благополучно, дослужиться до пенсии и выйти на нее».

«Хочу стать худенькой и счастливой».

«Хочу стать четырехпалубным крейсером».

«Хочу в Финляндию».

«Хочу поступить в техникум. Катюша».

А то и просто конкретный заказ Поэту — крупными буквами: «Дочь».

Или даже так: «Финансовая независимость».

Прямо от подножия Горы Поэта древней ящерицей выползает в море мыс Хамелеон. Если слегка повернуться налево, увидишь затерянный в высоченных прибрежных холмах поселок Орджоникидзе. Еще левее — безупречно ровной горизонтальной линией уходит вглубь полуострова Летная гора. И, завершая круг, взгляд возвращается к величественному Кара-Дагу. Ежедневная доза красоты получена. День прошел не зря.

Вечер. Максим в хипповом балахоне, сшитом из разноцветных квадратиков, стоит за прилавком крошечной арт-галереи, в которую превращена одна из

Коктебель.
Памятник
Максимилиану
Волошину

комнат его большого дома — с выходом прямо на улицу. Картины маслом, акварели, бусы, браслеты, керамические фигурки, куклы, диковинная посуда...

На прилавке перед Максимом ноутбук...

Пальцы бегают по клавиатуре...

На мониторе мы замечаем отрывки фраз: «...Перед ним тропинка, ведущая на вершину Кучук-Янышар... тоже предлагают полетать...»

...Семейство отдыхающих. Он, она и два толстеньких мальчика (у каждого в руках пакеты с едой) растерянно озираются, заняв собой почти всю лавку. Не понимают, куда попали. Зачем это все?..

...Двое угрожающего вида байкеров в коже и заклепках придирчиво выбирают крошечные латунные кулончики с мифологическими изображениями...

...Знатоки, приехавшие специально, озирают большие картины: будут покупать и с хитростями вывозить...

...Молодая пара, оба в очках.

— У вас можно фотографировать?

— Разумеется.

— А с вами можно?

— Пожалуйста.

— Знаете, вы так похожи на...

— Работаем над этим! Реинкарнация, ничего не поделаешь!

Привычный смех.

Сделав фото, пара удаляется, ничего не купив.

Утро. За завтраком Максим говорит домочадцам:

— Представляете, видел вчера на могиле Волошина камешек. На нем написано: «Хочу построить гараж, счастья, здоровья». Именно в таком порядке!

— Макс, а ты правда каждый день ходишь на гору Волошина? — спрашивает гостья.

— В горы хожу каждый день. Но необязательно к Волошину. Сегодня, например, собираюсь на Святую.

— Возьмешь меня с собой?

Максим с гостьей идут по зеленому лесу, полному солнечных бликов. Сварливо ссорятся птицы. Голосом пьяного бомжа кричит косуля.

— А зачем ты делаешь это каждый день?

— Сначала делал для здоровья. И действительно, знаешь, все проблемы решились как-то сами собой. А сейчас уже подсел. Наркоман настоящий. День пропущу — тоскую.

— А не скучно — всегда одно и то же?

— Двух одинаковых дней не бывает. Каждый раз как будто впервые вижу!

Навстречу им егерь ведет с вершины маленькую — всего в три человека — группу.

Шагов за десять до встречи егерь простирает руку в сторону Максима и произносит:

— Как видите, господа, дух Волошина и сегодня не покинул эти места! Вы имеете редкую возможность наблюдать, как поэт обходит свои владения в сопровождении очередной прекрасной спутницы!

Переводчик (один из троих) говорит по-немецки одновременно с егерем. Немцы испускают восторженные возгласы. Щелкают кнопки фотокамер. Поравнявшись с егерем, Максим жмет ему руку.

— Привет, Сережа!

— Привет, дорогой!

Максим со спутницей на вершине Святой горы. Стоят, облокотившись на ограду могилы неизвестного святого...

Проходят под геодезическим знаком с притороченным к нему православным крестом...

Видят удивительный объект — квадратную железную платформу в человеческий рост, укрепленную растяжками, забетонированную. Для чего предназначенную — невозможно себе представить. В бетон вмонтирована табличка: «Клуб подводников АКВАНАВТ. Город Ворошиловград. 1982 год».

— Ну вот, — говорит Максим спутнице, — я считаю это неоспоримым доказательством того, что в 82-м году здесь было дно морское.

Им открывается еще одна величественная панорама: от Чертова пальца до далекого мыса Меганом...

Совсем раннее утро — часов восемь.

На вершине Кучук-Янышар двое мужиков допивают двухлитровую пластиковую бутыль вина, явно не первую. Бутыль стоит прямо на гранитной плите, покрывающей могилу Поэта. Рядом на той же плите порезанная колбаска, они даже газетку не подстелили.

Мужики поднимают белые стаканчики и замечают приближающегося Максима.

— А что, — говорит один из них, — похож!

Собираются выпить.

— Мужики, — говорит Максим. — Я не против выпивки и закуски. Но — не прямо на *моей* могиле, ладно?

Пауза. В глазах выпивающих появляется странное выражение. Черт его знает? Коктебель — место мистическое, мало ли что? А вдруг действительно?..

На всякий случай мужики осторожно собирают свое нехитрое угощение и переносят в сторонку.

Максим спускается в поселок.

Как это было здорово! Сам Поэт шевельнулся в нем — и вынудил кого-то на реальные действия! Такого еще не было. Надо это как-то осмыслить...

— Послушайте, — окликают его, — вам никогда не говорили, что вы похожи на Карла Маркса?

17.09.2012

АЛЕКСАНДР АРХИПОВ

Своя земля

СЦЕНАРИЙ

1

Заброшенный карьер, на краю которого когда-то остановился ржавый экскаватор, загребающий ковшом воздух, остовы других механизмов. Все покрыто серой пылью. Серая пыль везде — покрывает деревья и траву и висит в воздухе. На краю карьера стоит дом из гнилого бруса. В нем живут Макс и Адам.

Макс читает книгу.

М а к с. «Быстрее, друзья, нам надо добраться до космопорта раньше, чем там окажутся Слуги Ночи, — вскричала леди Эсмеральда, и на ее прекрасном лице отразилась готовность к бою. — Если звездолеты Арслана долетят до планеты и мы не успеем их остановить, они превратят столицу Звездной Федерации в прах и пепел!»

Макс бросает книгу в угол комнаты. Адам бежит в угол, бережно поднимает книгу, несет Максу.

А д а м. Почитай еще, Макс! Там сейчас начнется самое интересное! Леди Эсмеральда встретит капитана Лея!

М а к с. Я поеду в город и привезу тебе другую книгу.

А д а м. Зачем другую, Макс! Мне очень нравится эта!

М а к с. Слушай, я устал с тобой спорить. Ты помнишь, я показывал тебе, как скрипит пенопласт?

Адам зажимает уши.

Макс подходит к шкафу, достает пиджак.

М а к с. Я в город. На пару часов.

А д а м. Это опасно, Макс! Вспомни, тогда ты тоже хотел купить новую книгу. Поехал и нажрался. Пытался угнать велосипед. Тебе дали два года.

М а к с. Согласен. Не повезло. И на хрена мне был нужен велосипед?

А д а м. Книга мстит, Макс! Осторожно, дурачок! Пенопласт!

Макс надевает пиджак. Берет в руки мотоциклетный шлем. Уходит.

Адам открывает книгу, начинает, шевеля губами, читать.

Макс едет на мотоцикле по шоссе.

Бензоколонка. Поселок. Указатель в сторону города: «30 км».

Фары встречных фур. Фуры сигналят протяжно, как корабли.

Максу хорошо, ему радостно.

Он едет в город.

2

Туалет бара. Из-за стены доносится музыка. Макс мочится в писсуар. Он пьян. Под мышкой у него книга. Напротив соседнего писсуара встает мужчина, расстегивает ширинку.

М а к с. Что смотришь?

М у ж ч и н а. Извините. Я машинально. Пытался прочитать название. Хорошая книга?

Примиряюще улыбается.

М а к с (*смотрит на обложку книги*). «Тарзан — приемыш обезьяны». Просто охренеть. Про то, как один чел жил в джунглях. Он бегал голышом. Нравится смотреть на мужские письки?

М у ж ч и н а. Извините, что?

М а к с. Думаешь, я не понял, в чем дело? Хочешь, я тебе сейчас вежу, мудак?

Мужчина выбегает из туалета. Макс застегивает ширинку, улыбается.

Александр Архипов (род. в 1977 году) — сценарист, театральный драматург. Ученик Николая Коляды. Окончил Екатеринбургский театральный институт. Публиковался в журналах «Современная драматургия», «Урал». Спектакли по пьесам Архипова поставлены в театрах Москвы, Санкт-Петербурга, Казани, Омска, Екатеринбурга и других городов. Лауреат премии Министерства культуры РФ «Долг, честь, достоинство». В настоящее время работает в кинокомпании «СТВ».

В туалет заходит охранник.

О х р а н н и к. Вам лучше покинуть наше кафе.

М а к с. Думаешь? Ты знаешь, с кем говоришь? Джунгли воспитали меня.

Моет руки.

О х р а н н и к. Пошел на х*й. Или я тебя выкину.

Макс вытирает руки туалетной бумагой. Мнет ее, бросает в лицо охраннику.

М а к с. Попробуй, козел.

3

Ночь. Стеклянный павильон на обочине трассы. У павильона останавливается мотоцикл. За рулем Макс, за его спиной девушка лет двадцати — Надя.

Н а д я. Спасибо, что подкинул. Там все равно было нечего делать. Мне нравится, когда мужики дерутся. Ты как?

М а к с. Нормально. Ему тоже досталось. Жалко книгу. Потерял ее там. У тебя через сколько начинается смена?

Н а д я. Уже началась. С двух часов ночи.

М а к с. Продашь мне хот-дог?

Надя отпирает дверь павильона, заходит внутрь. Следом идет Макс.

М а к с. Ничего... Тут даже уютно... Много работы по ночам?

Н а д я. Дальнобойщики останавливаются. У них часа в четыре-пять начинается движуха. До этого тихо. Ты русский?

М а к с. Да. Отец переехал сюда в восемьдесят втором. По направлению из института. А потом весь их СССР накрылся медным тазом.

Н а д я. Сочувствую. Тут не очень прикольно быть русским. Это ж вроде теперь как заграница. И вас не все любят.

М а к с. А мне плевать. У меня здесь своя земля. Свой дом в пригороде. Коттедж. Да, очень похоже на этот.

Н а д я. Женатый или нет? Скажи сразу, я не обижусь. Бывают такие парни, что снимают кольцо и дурят девушек, а потом проблемы. Если ты женатый, скажи, будем просто дружить. Тебе хот-дог с чем? Сырный соус, майонез, горчица?

М а к с. Майонез. Нет, не женат.

Н а д я. Свое жилье — это круто! Я не отсюда, приехала с Тернополя, снимаю на пару с подругой. Это дорого. Приходится брать ночные смены, чтобы хватало бабла.

Макс кладет деньги на прилавок.

М а к с. Наверное, тоскливо стоять тут в ночи.

Н а д я. Раньше был телевизор, но однажды залезли нарки, свистнули, разбили стекло.

М а к с. Сочувствую. Скучно без телека.

Н а д я. Да. В телеке жизнь. Ты смотрел шоу «Замуж наугад»?

М а к с. Не-а. Это про что?

Н а д я. Про любовь!

У павильона останавливается машина. В павильон заходит женщина. На ней черное платье в белый горошек. Макс отходит в сторону от прилавка, делает вид, что рассматривает товары, выставленные на витрине.

Ж е н щ и н а. Большую колу, два спанч хот-дога, одну колу стандарт, один маффин с вишней, все это с собой.

Н а д я. Извините, у нас только хот-доги и кола.

Женщина поднимает глаза на Надю и всем своим видом выражает недовольство.

Ж е н щ и н а. Два хот-дога и колу. Вы хотя бы принимаете карточки?

Н а д я. Карточки?

Ж е н щ и н а. Кредитные карточки.

Н а д я. Нет, извините, у нас нет терминала.

Надя кладет булочки в микроволновку.

Ж е н щ и н а. Подождите. Перчатки. Почему вы их не надели?

Н а д я. Какие?

Ж е н щ и н а. Одноразовые перчатки. У вас, я так вижу, не принято. Дайте только колу. Комнатной температуры, пожалуйста.

Н а д я. У нас только из холодильника.

Ж е н щ и н а. Давайте такую. Девушка! Я уже давно жду!

Надя достает колу из холодильника. Женщина расплачивается, выходит.

Н а д я (*восхищенно*). Обалдеть! Такая потрясная! Ты видел, как она себя вела? Обалдеть!

М а к с. Дура какая-то. Столичная хрень.

Н а д я. Да ты что! Вела себя, как королева! Ты видел, какая у нее сумка? «Гуччи»!

М а к с. Китайская.

Н а д я. Нет! Настоящая! Такие вещи выглядят по-другому. А туфли! «Макларен»! Я такие только в журнале видела. Чувствуешь запах? Парфюм? Не дешевка!

М а к с. И что! Хочешь, я куплю тебе такой?

Н а д я. Погоди! Главное — ты это понял?! — горох снова в моде!

М а к с. Какой горох?

Н а д я. Платье! Черное в горошек. Скажи, а ты нормально получаешь?

М а к с. Я? Ну. Есть деньги.

Н а д я. Ты знаешь, я когда к вам сюда переехала, вообще поразилась. Столько возможностей для внутреннего роста! Кафе, магазины, развлечения всякие. Дома есть старинные, памятник Моцарту. Семьсот тысяч человек — почти миллион. Но девчонки говорят, здесь отстой. Надо ехать дальше. В Москву, в Будапешт или Варшаву, может, еще куда. Туда, где много работы. Так грустно, Макс! Мне ведь уже двадцать три. Пара лет, и всё — застряну тут. Тебе сколько?

М а к с. Тридцать шесть.

Н а д я. Тридцать пять — это, наверное, лучше. Круглая дата. А тридцать шесть — это уже к сорока.

М а к с. Спасибо, утешила. Поеду. Охота спать.

Н а д я. Завтра приедешь, Макс? Завтра опять моя смена.

М а к с. А что, тебе со мной нравится?

Н а д я. Ты прикольный. Хорошо поддерживаешь разговор. Тебе оставить мобильный?

Макс надевает на голову мотоциклетный шлем.

М а к с. Потом запишу. До скорого.

Н а д я. Пока, красавчик!

4

Утро. Макс в пиджаке спит в кровати на деревянном лежаке. Пиджак в серой пыли.

В дом вбегает Адам, пытается разбудить Макса.

А д а м. Вставай, Макс, вставай!

М а к с. Что?!

А д а м. Произошла беда!

М а к с. Слушай, что тебе надо? У меня болит голова...

А д а м. Это потому, что ты пил в городе, Макс.

М а к с. Говори быстро и... налей мне воды.

Адам наливает воду, протягивает стакан Максу.

А д а м. Ты знаешь, я люблю гулять рядом с трассой. Там, где я смотрю, как проезжают большие машины. Вот даже блокнот, куда я их записываю. Видишь эти черточки, Макс? Черточка — фура, черточка — фура! Машины едут рано утром, но сегодня я проспал. Думаю, приду поздно и не увижу ни одной фуры. И точно!

М а к с. Всё? Дай мне поспать.

А д а м. Нет, подожди! Машин не было, это точно, и я ничего не записал в блокнот. Но там, на трассе, лежала женщина в крови.

Макс садится в своей кровати.

М а к с. Ее кто-то выкинул из тачки! Ты ничего не трогал там? Скажи, дурачок?! Подумают на нас!

Он встает с кровати. Снимает пиджак. Встряхивает его. Серая пыль повисает в воздухе. Макс берет со стола бутылку, наливает водку в стакан.

А д а м (*трет свой подбородок*). У тебя тут почти борода, Макс.

М а к с. Понимаешь... Когда человек пьет или занят другим делом, он не бреется. А волосы... они растут. И когда человек спит, они растут тоже. Даже когда человек умирает, волосы продолжают расти. Им никто не дает команду остановиться. Налей мне еще.

Адам наливает. Макс пьет.

М а к с. Знаешь, что это значит?

А д а м. Ты про что, Макс?

М а к с. Я про волосы. Если волосам никто не дает команду остановиться, это значит, что боженьки нет.

А д а м. Ты разрешишь мне сказать?

М а к с. Да, говори.

А д а м. Я хотел сказать сразу, но испугался. Я знаю, кто эта женщина.

М а к с. Кто?

А д а м. Это леди Эсмеральда, принцесса Звездной Федерации. Ей

будет нужен звездолет, Макс, чтобы вернуться обратно.

М а к с. Твою мать... Я выкину эту книгу. Дай ее сюда!

А д а м. Не надо, Макс!

М а к с. Сказал, дай!

Подходит к аккуратно заправленной кровати Адама. Сбрасывает одеяло, поднимает подушку. Под подушкой лежит книга. Макс открывает ее. С наслаждением выдирает страницу.

А д а м. Нет!

Макс выдирает новую страницу. Комкает. Рвет новые страницы, раскидывает их по комнате.

М а к с. Теперь, вперед, дурачок!

5

Автомобильная трасса. Проносятся грузовики. Голоса Адама и Макса едва слышны из-за шума проезжающих машин.

М а к с. Где?

А д а м. Лежала здесь.

М а к с. А где следы крови?

А д а м. Может быть, затерли колеса грузовиков?

М а к с. Ты мне наврал! Ничего не было!

А д а м. Нет, было! Было, Макс! Точно! Но мог прилететь звездолет, он забрал леди Эсмеральду...

Рядом с Адамом и Максом тормозит полицейская машина. Из нее выходит полицейский, подходит к братьям.

П о л и ц е й с к и й. Що ви тут робите? Документи е?

Макс протягивает документы. Полицейский смотрит в них.

П о л и ц е й с к и й. Макс. Это ты, да? А это... Адам? Это что, у тебя такое имя? Поляк?

А д а м. Хорошее имя, мне нравится. Но лучше бы меня назвали капитан Лей.

М а к с. Извините его, господин полицейский. Он у нас малость больной.

П о л и ц е й с к и й. Що у него болить?

М а к с. Думаю, что голова.

П о л и ц е й с к и й. Тогда почему он не в больнице?

М а к с. Он неопасный. Мне разрешили держать его дома. Я его опекун. И брат. Младший брат.

П о л и ц е й с к и й. Де ви живете?

М а к с. Соляной карьер знаете? Тут... километра три. Там, где добывали калийную соль... для удобрений.

П о л и ц е й с к и й. Карьер не работает много лет.

М а к с. Наш отец был сторожем на карьере. Построил там дом. У меня есть документы. На дом и на землю. Всё по закону, господин полицейский.

П о л и ц е й с к и й. Ночью хтось розбив витрину магазина стройинструментов.

М а к с (*смотрит на Адама*). Это не мы!

А д а м. Точно!

П о л и ц е й с к и й. В соседнем поселке убили старика. Кто-то с ним пил, а потом дал по затылку битой.

М а к с. Старик? Нет, это тоже не мы, господин полицейский.

А д а м. Это, честно, не мы! Вы можете посмотреть запись с видеокамеры!

П о л и ц е й с к и й. Ты думаешь, у нас везде камеры? Косишь пид дурня?

М а к с (*мрачно*). Он не косит. Он действительно дурачок.

П о л и ц е й с к и й. Так чому в тебе имя Адам? Це щось означае?

М а к с. Ничего не значит! Ровным счетом ничего.

П о л и ц е й с к и й. Помолчи. Я его спрашиваю!

А д а м (*важно*). Думаю, это никакого отношения не имеет к той истории... Я так думаю, потому что не знаю ни одной женщины, которую бы звали Ева.

П о л и ц е й с к и й (*с восхищением*). Ось придурок! (*Пауза.*) У мене в пятницю день народження у дочки. Я хочу, чтобы ты веселил ее гостей. До вас на карьер хорошая дорога?

М а к с. Весной, когда тает снег, соль превращается в кашу. Но сейчас сухо.

П о л и ц е й с к и й. Я заберу тебе в пятницю. Будь готовый. Одень-ся в чистое. Щоб не було цей билой херни. Що ви такие пыльные? Обтруситесь!

Полицейский отходит к своей машине.

А д а м. Мягкого воздуха, господин полицейский!

П о л и ц е й с к и й. Чого?

А д а м. Мягкого воздуха. Так всегда говорят друг другу пилоты Звездной Федерации, провожая друзей в дальние галактики.

Полицейский качает головой.

П о л и ц е й с к и й. Идиот.

Макс и Адам начинают чистить одежду. Полицейский уезжает.

А д а м. У тебя еще на спине. Давай отряхну. Что он возмутился про камеры? В фильмах они всегда их смотрят.

Макс смотрит на асфальт, наклоняется, поднимает какой-то предмет.

М а к с. Похоже, твоя леди Эсмеральда действительно улетела.

А д а м. Я же говорил! Как хорошо, что ты мне поверил!

М а к с. Я не поверил. Я просто убедился, что ты не врешь, дурачок. (*Показывает поднятый предмет.*) Золото. Золотая сережка.

6

Макс сидит за столом. Перед ним лежит книга. Макс разглаживает вырванные страницы, вклеивает в книгу. Слышно, как у дома останавливается автомобиль, как потом уезжает. Через минуту в дом входит Адам. В руках у него полиэтиленовые пакеты.

А д а м. Он дал продукты. И полбутылки вина.

М а к с. Убери в холодильник. Я починил твою книгу. Трех страниц не хватает. В самом конце.

А д а м. Ничего. Можно написать их ручкой на листах бумаги. Я знаю все наизусть, Макс!

М а к с. Ну и как? Повеселил детишек? Что подарил пан полицейский своей дочке на день народження? Дубинку и наручники?

А д а м. Было много детей. Мы играли в футбол. Знаешь, оказывается, есть специальный детский футбол. Игрушечные ворота. Мяч. Я был судьей и дул в свисток.

Слышно, как у дома снова останавливается машина.

М а к с. Это место становится популярным.

Адам смотрит через щели в стене.

А д а м. «Вольво». Белого цвета.

В дом заходит мужчина, красивый мужчина. Вильгоцкий. Выглядит с иголочки: дорогое пальто поверх дорогого же костюма, фирменные ботинки, правда, в белой пыли.

В и л ь г о ц к и й. Здравствуйте! Как хорошо, что я застал вас дома. Позволите, я присяду?

Макс убирает ногу со стула.

В и л ь г о ц к и й. Моя фамилия Вильгоцкий.

М а к с. Поляк?

В и л ь г о ц к и й. Простите?

М а к с. У нас тут ищут одного поляка, который ограбил магазин строительных инструментов, потом отправился пить со стариком, а потом убил старика битой. Я вот интересуюсь: бита у вас есть?

В и л ь г о ц к и й. Нет. Я не играю в бейсбол. Послушайте. У меня есть к вам несколько вопросов. Я не займу у вас много времени.

М а к с. Какая роковая случайность! А у нас нет времени. Ни много, ни мало. Представляете? Вот ни минуточки. И нам с вами не по пути.

В и л ь г о ц к и й. Что вы за человек такой?! Пять минут, не больше!

М а к с. Это частная собственность! Дом и поместье. Своя земля. Прошу вас, не злите меня, я очень эмоционален. Вам придется покинуть помещение.

Встает со стула.

В и л ь г о ц к и й. Хорошо... сто долларов. Двадцать долларов за минуту. Нормальная цена?

А д а м. У вас ботинки запачкались. Не бойтесь, это соль. Но если ее не смыть...

В и л ь г о ц к и й. Какая соль?

М а к с. Не отвлекайтесь. Вы сказали, сто долларов.

В и л ь г о ц к и й. Да, сказал. Всё? Я могу теперь говорить?

Вильгоцкий лезет в карман, небрежно бросает на стол две купюры по пятьдесят долларов. Макс недоверчиво рассматривает деньги.

М а к с. Это программа приколов? Вы с телевидения? У вас где-то камера на теле?

В и л ь г о ц к и й. Секунду. Сейчас мое время. Я его купил. Могу я уже наконец-то начать?

М а к с. Пожалуйста. Валяйте. Вы теперь босс.

В и л ь г о ц к и й. Меня зовут Борис Вильгоцкий. И я не поляк.

Адам подходит к Максу, наклоняется к нему, громко шепчет на ухо.

А д а м (*громким шепотом*). Макс!!!

М а к с. Потом.

А д а м. Это срочно!

М а к с (*официальным тоном*). Прошу меня извинить. Таймер останавливается.

Убирает деньги в карман.

А д а м. Я сунул руку в карман и нашел... Вот. (*Протягивает руку. На ладони у него лежит свисток.*) Я забыл отдать футбольный свисток. Воровать плохо, а уж воровать у пана полицейского...

М а к с. Так. Иди во двор. Возьми метлу. Я выйду через пятнадцать минут. Чтобы все было чисто. Чтобы нигде не было соли. Ни крупинки. Ты понял?

А д а м. Понял. Но как же свисток?

М а к с. Бегом. А то я достану пенопласт. Я уже очень злой, Адам. Ты меня знаешь. Лучше не спорь.

Адам выбегает из дома.

В и л ь г о ц к и й. Меня зовут Борис Вильгоцкий. Я ищу свою жену. Дело в том... Мы собирались с женой отдохнуть. Путешествие. Пять лет свадьбы. Но вчера она пропала. И я готов заплатить, чтобы узнать, где сейчас Елена.

М а к с. А что вы в полицию не идете с такими вопросами? Ау! Есть кто дома? Вы нормальный вообще?

В и л ь г о ц к и й. Я поступаю так, как считаю нужным.

М а к с. А! Наверное, не пропала она. А сбежала. Поссорились, что ли? С дорогой супругой?

В и л ь г о ц к и й. Не ваше дело. Слушайте! Скажите, только правду. Может быть, вы видели сегодня женщину? Ее сложно не запомнить. Может быть, она заглядывала к вам или проходила мимо... Ну говорите! Не молчите. Я заплачу за любую информацию о ней.

М а к с (*после паузы*). Погодите... А вы случайно не про ту женщину на шоссе?

Вильгоцкий вздрагивает.

В и л ь г о ц к и й. Да! Ну? Где она? Где?

М а к с. Э... Конечно, это не я первый заговорил про деньги... Вы там чего-то заплатить хотели? Мне не показалось?

В и л ь г о ц к и й. Я же вам сказал: заплачу! Где моя жена?!

Резко встает, сгибается, хватается за стол.

М а к с. Радикулит?

В и л ь г о ц к и й. Помолчите.

М а к с. Так мне говорить или молчать? Вы путаетесь в инструкциях, босс.

Вильгоцкий начинает считать себе пульс.

В и л ь г о ц к и й. У меня давление поднялось. Я ночь на ногах с того времени, как пропала Елена. Можно я прилягу?

М а к с. Тут не отель.

В и л ь г о ц к и й. Там... в правом кармане портфеля шприц. И ампулы.

М а к с. Так ты наркоша, друг? В моем доме таким не место.

В и л ь г о ц к и й. Ампула с инсулином. У меня диабет. Сахар поднялся в крови. Мне нельзя волноваться. Может быть инсульт. (*Ложится на кровать. Макс протягивает ему шприц.*) Можете сделать укол?

М а к с. Ну уж! Воткните как-нибудь сами.

В и л ь г о ц к и й. Если я потеряю сознание, отвезете меня в больницу?

М а к с. Конечно! Как я оставлю вас в такой беде! (*Сплевывает на пол. Садится за стол. Начинает снова клеить книжку.*) Страница семьдесят пять. «Леди Эсмеральда не знала, в какой из темниц Астарда то...» (*Пауза.*) Семьдесят пять. Значит, здесь у нас семьдесят третья, семьдесят четвертая... Угу... «...в какой из темниц Астарда то... (*переворачивает страницу*) ...мится...» Что за «мится»? А! «Томится ее возлюбленный, капитан Лей. «— Эй, там, на кровати! Живы еще? Ау! Смотрите, он заснул...» ...В который раз злобные аскоритяне пытались выпытать у него, где спрятан изумруд Древних, с помощью которого можно было открыть вход в пещеры Муцитатля, пещеры, наполненные сокровищами из казны Империи... Леди Эсмеральда спешила на помощь. Сидя

в рубке звездолета, она раз за разом перечитывала короткое письмо капитана: «Я слишком слаб, чтобы сопротивляться любви».

Макс оглядывается на дверь. Там стоит Адам. Он счастлив.

А д а м. Тебе тоже нравится? Это мое любимое место!

М а к с. Сгинь, дурачок!

А д а м. Макс, я хочу сказать. По-моему, этот человек — псих. Я бы его опасался.

Макс берет в руки мотоциклетный шлем. Надевает на голову.

М а к с. Закройся изнутри. Я вернусь поздно.

7

Ночь. Стеклянный павильон. Надя за прилавком. Макс устанавливает маленький телевизор.

М а к с. Готово! (*Включает телевизор. На экране белый шум.*) Надо антенну. Я привезу в следующий раз.

Н а д я (*целуя Макса*). Ты супер!

М а к с. Можно я зайду за прилавок?

Н а д я. Нет. Это не положено. Лучше давай поговорим. Расскажи про себя, про свою семью. Ты где работаешь?

М а к с. Свой бизнес. Калийная соль. Сырье для производства удобрений.

Н а д я. Это прикольно. Когда работаешь на себя. Наверное, многое можешь себе позволить? У тебя есть своя машина или только мотоцикл?

М а к с. У меня «Вольво». Белого цвета.

Н а д я. А брат? Он тоже в твоем бизнесе?

М а к с. Нет. Он получает пенсию.

Н а д я. Старенький такой?

М а к с. Почему? Пенсия по инвалидности. Он был пожарным. Герой. Спас на пожаре несколько человек. Сильно обгорел. Сейчас вообще нет пол-лица.

Н а д я. Бедненький!

М а к с. Я ему помогаю. Содержу человека, поддерживаю морально. Можно тебя поцеловать?

Н а д я. Конечно, нет!

Макс перегибается через прилавок, целует Надю. Потом пытается поцеловать шею. Надя вырывается.

Н а д я. Ну всё, всё! Это уже лишнее!

М а к с. Ты хотела купить духи... Я в этом не очень разбираюсь... (*Достает деньги.*) Купи какие хочешь. Чтобы не дешевка. Хватит?

Н а д я. Пятьдесят баксов?! Конечно, хватит, Макс! С ума сойти! И девки мне еще говорили, что не надо ходить в тот клуб, типа никого путного там не встретишь! Просто с ума сойти, как мы с тобой познакомились! Мне так прикольно с тобой! Ты знаешь, парни, с которыми я встречалась... многие из них были *ниочем*. Ну да, ниочем: ни пригласить девушку куда-нибудь, ни сделать ей достойный презент. Правильно, деньги не главное, но нужно ведь уважение к партнеру. А когда парень предлагает *это* в машине, потому что снимает комнату на пару с корешем, — это отстой. А ты не дешевка, Макс!

М а к с. Да. Я не дешевка. Я тебе нравлюсь?

Обнимает Надю. Целует ее.

Н а д я. Нравишься. Пусти... кто-нибудь увидит.

М а к с. Увидит — пусть завидует. Когда?

Н а д я. Я не знаю. Мне пока только спать хочется. Прихожу с работы и бухаюсь спать. Еще напарница заболела. И мне опять завтра на смену. Ненавижу все это!

М а к с. Я приду завтра. Привезу антенну для телевизора. Будешь меня ждать?

Н а д я. Конечно, Макс. Спасибо за духи.

Макс надевает мотоциклетный шлем.

Н а д я. Пока, солнышко!

8

Ночь. Из дома выходит Адам. На нем застиранная майка с эмблемой Супермена, дождевик, резиновые сапоги. В руке у него алюминиевая канистра. Он подходит к самому краю карьера. Спотыкается — вовремя останавливается. Открывает канистру, начинает выливать бензин на землю. У дома тормозит мотоцикл: это Макс вернулся из города.

Адам хлопает себя по карманам, ищет спички.

А д а м (*торжественно*). Спички! Мне нужны спички! Нужно подать сигнал для звездолета! Он должен найти леди Эсмеральду!

Макс бросает мотоцикл, подбегает к брату. Бьет его по уху. Адам приходит в себя.

А д а м (*принюхивается*). Тут пахнет бензином.

М а к с. Чтоб ты сдох, Адам! Как я мечтаю, чтобы ты сдох! Тогда я соберу шмотки. Смоюсь в город. Ты, кстати, стоишь на самом краю. Отодвинься, капитан Лей.

Адам послушно отходит в сторону. Достает из кармана свисток.

А д а м. Мне стыдно. Я не отдал свисток...

Макс бросает свисток в карьер.

М а к с. Видишь?

Достает пятьдесят долларов. Адам осторожно касается купюры.

А д а м. Большие деньги, Макс.

М а к с. Это пятьдесят баксов, Адам. Начало большого пути. Этого психа мне бог послал. А когда я вытяну из него пару штук, я уеду, а ты делай что хочешь. Сожги тут все на хрен. Сожги, ведь тебе сигнальные огни требуются, — пустяк-то какой! А хочешь, построй космопорт для приема инопланетян. Я могу даже посоветовать место для взлетной полосы.

А д а м. Как можно сжечь наш дом, Макс? Его строил папа.

М а к с. Испугался, да? Как хорошо было, когда меня выпустили из тюряги. Я приезжаю в этот милый дом: окна заколочены, а вокруг ни души. Зачем я забрал тебя из дурки тогда? Кто-нибудь объяснит мне зачем? Запомни, Адам. Не дай бог, если ты хоть что-нибудь скажешь про то, что ты видел кого-то на шоссе... что я там нашел золотую сережку. Понял?

А д а м. Да, Макс. Я понял. Я молчу. Нем как рыба. Нем как рыба.

М а к с. Пошел в дом.

А д а м. Рот на замок!

М а к с. Пошел, я сказал!

Пихает Адама в спину, тот идет в дом.

9

Утро. На одном из лежаков спит Макс, на другом Вильгоцкий. Рядом на полу спит Адам. Макс просыпается. Встает с кровати. Подходит к Вильгоцкому, расталкивает его.

М а к с. Эй, ты там живой? Вставай, дружок.

Вильгоцкий просыпается, с удивлением озирается по сторонам.

М а к с. С вас сто двадцать пять долларов.

В и л ь г о ц к и й. Это почему?

М а к с. Потому что здесь не отель. Сто за кровать. Двадцать за парковку «Вольво», пять — спальные принадлежности.

Вильгоцкий достает деньги.

М а к с. Завтракать будете? Это платно.

В и л ь г о ц к и й. Каша? Я надеюсь, вы сварили ее не из той белой крупы, которая тут везде?

М а к с. Это соль. Калийная соль. Дешевое удобрение, незаменимое для сельского хозяйства! Здесь раньше был карьер по добыче. Тут же фасовка. Каждый день шли фуры — в Польшу, Румынию, Германию.

В и л ь г о ц к и й. Какая масса бесполезной информации. Карьер не работает, как я понимаю?

М а к с. Ага. Потому что пять лет назад изобрели этот... как его... какой-то химикат. Короче, его оказалось производить дешевле, чем добывать соль. Я все время забываю название. Скажи, дурачок!

А д а м. Нем как рыба. Нем как рыба, Макс!

М а к с. Не важно. Приятного аппетита.

Вильгоцкий ест кашу.

В и л ь г о ц к и й. Рисовая? Вы вчера говорили про какую-то женщину на шоссе...

М а к с. Какая у вас хорошая память! Кофе?

В и л ь г о ц к и й. Спасибо.

М а к с. Спасибо «да» или спасибо «нет»?

В и л ь г о ц к и й. Послушайте, я ведь пытаюсь по-хорошему. А мог бы обратиться в полицию...

М а к с. Да ты что?! Только ты, друг, не обратился в полицию. Это раз. Ты почему-то уверен, что твоя жена была где-то рядом. Два. Значит, ты нам врешь. Три. Заметь, не только мне это кажется. Адам?! Тебе тоже кажется, что этот дядя нам врет? Или вы го-

ворите начистоту, или распрощаемся. Наше правило — бизнес с чистыми руками. Правда, Адам?

В и л ь г о ц к и й. Я не могу вам рассказать всё.

М а к с. Я не настаиваю. Вам кофе с молоком?

В и л ь г о ц к и й. Нет. Без молока и без сахара. Где у вас туалет?

М а к с. Удобства во дворе.

Вильгоцкий выходит.

М а к с. Не дай бог, ты ему скажешь хоть слово. И особенно про ту женщину, которую ты видел там, на шоссе.

А д а м. Нем как рыба! Ты можешь дать мне немного денег, Макс?

М а к с. Зачем?

А д а м. Надо сходить в поселок, купить замок на сарай. Если у нас посторонние, ты сам понимаешь, ухо должно быть востро!

М а к с. Это лишнее.

А д а м. Надо купить замок, Макс!

М а к с. Хорошо, хорошо, только отстань.

Дает ему какие-то деньги. Адам, забрав купюры, быстро идет к выходу, сталкивается с Вильгоцким, выходит.

Вильгоцкий садится на стул перед Максом.

В и л ь г о ц к и й. Я вижу, вам можно доверять.

М а к с. Ну да, я не стукач.

В и л ь г о ц к и й. Но только то, что я скажу, пусть останется между нами. Дело в том, что у нас с Еленой... с моей женой... как в любом браке, было хорошее, плохое, ну... вы знаете...

М а к с. Откуда мне знать? Я не женат.

В и л ь г о ц к и й. Знаете... Это даже хорошо, что вы такой упорный, ничего не говорите мне, я бы даже сказал, упрямый, как баран.

М а к с. Что ты сказал?

В и л ь г о ц к и й. Не перебивайте меня. Пожалуйста! Я, наверное, кажусь вам странным...

М а к с. Есть немного.

В и л ь г о ц к и й. Если я вас обидел, прошу простить. Я немного не в себе. Мне сейчас просто надо выговориться. И хорошо, что вы мне встретились. Вы меня не знаете, я вас не знаю. Очень хорошо. Очень хорошо. Начну сначала. Я сам знаю, ей со мной непросто. Дело в том, что я творческая личность. Писатель....

М а к с. «Звездолеты Арслана» — это не ваших рук произведение?

В и л ь г о ц к и й. Нет. Я пишу пьесы для театра. «Остров Мирный», «Подземный Бог»... Не видели таких спектаклей?

М а к с. Не, я в театр как-то не очень... Про что это?

В и л ь г о ц к и й. Как вам сказать... Если говорить о месседже... идеях... Но это для простого человека понять сложно. Ведь сюжет — это только форма, оболочка для реализации... Вот, к примеру, «Остров Мирный» — действие происходит на острове. Замкнутое пространство! Абсолютная невозможность вырваться! Там пограничники служат, на острове, и юноша, простой солдат, влюбляется в жену капитана...

М а к с. И чем заканчивается?

В и л ь г о ц к и й. Этот бедный солдат... он не в силах справиться со своей страстью. Но счастье их невозможно. И тогда герой совершает самоубийство...

М а к с (*после паузы*). Из-за бабы? Как-то мне не очень история. А другая?

В и л ь г о ц к и й. «Подземный Бог»? Это тоже очень хорошая пьеса. Ее действие происходит в метро.

М а к с. Там же шумно. Поезда ходят. Какой там может быть театр? (*Пауза.*) И вам за это платят деньги? Ладно. Что у вас там с вашей женой? Валяйте дальше.

В и л ь г о ц к и й. Моя жена... Елена... Она интересный, но своенравный человек. Она лидер, выраженный лидер. Вы понимаете?

М а к с. Типа баба-мужик? Там, в поселке, была одна такая. Глаз выбила своему хахалю.

В и л ь г о ц к и й. Наш брак всегда был территорией войны! Прекрасной, страстной войны. Войны за власть. Она заставляла меня покориться, она хотела, чтобы я принадлежал ей полностью. И мне было приятно ей покориться. Но я мужчина. И время от времени я пытался сбросить ярмо этого сладкого рабства. Пытался найти союзников на других территориях... Поднимал восстание.

М а к с. Блядовали, что ли?

Вильгоцкий укоризненно смотрит на Макса, выдерживает паузу.

В и л ь г о ц к и й. Я продолжу. Все еще осложнялось тем, что она из очень состоятельной семьи. Ее отец в девяностых... он сделал хороший бизнес. Недвижимость за границей, завод по производству красок в Чехии, какое-то горнодобывающее предприятие на Украине...

М а к с. Кто-то приподнялся, кто-то опустился. Вот батя наш с Адамом был начальником смены, а как карьер накрылся, стал сторожем. Не пойму вас: женились на бабках, а туда же, как этот... как его... Спартак, восстание поднимать. С жиру беситесь!

В и л ь г о ц к и й. Я не буду комментировать эту глупость. (*Долго молчит.*) У вас нет выпить?

М а к с. Конечно. Бар в нашем отеле работает в любую погоду.

В и л ь г о ц к и й. Виски есть?

М а к с. Пожалуйста. Десять долларов пятьдесят граммов.

В и л ь г о ц к и й. Налейте сто. (*Кладет на стол двадцать долларов. Макс наливает виски. Вильгоцкий пьет.*) В августе мы хотели отметить пять лет брака. Отправились в путешествие на авто. Позавчера остановились в отеле. Выпили, решили проехать по окрестностям. Поцапались по глупости...

М а к с. На суде все так говорят.

В и л ь г о ц к и й. Прекратите. Год назад она мне изменила. С простым человеком. С человеком не нашего круга. Такое в голове не укладывается.

М а к с. Вы ей накостыляли?

В и л ь г о ц к и й. Нет. Но забыть и простить не мог. Снова и снова переживал эту измену. Это страшно, как вас там... Макс.

М а к с. Еще по сто?

Вильгоцкий кивает. Макс наливает себе и Вильгоцкому.

В и л ь г о ц к и й. Вы знаете, каково это? Я научился забывать. Забывать предательство, обиды. Знаете, что это? (*Достает что-то из кармана.*) Стирательная резинка. Когда мне хреново, я делаю вот так. Стираю. Потом не помню. Я научился забывать. По-настоящему. Помогает, правда! Вот спросите меня, к примеру, кто мой отец!

М а к с. Зачем?

В и л ь г о ц к и й. Спросите, спросите!

М а к с. Ну и кто ваш отец?

В и л ь г о ц к и й. Не помню! Не знаю. Не имею чести быть знакомым.

М а к с. Слушайте, вы на голову больной. Нет. Нет, реально круто, правда! Вас послушать — как книжку почитать!

В и л ь г о ц к и й. Это вынужденная мера. При диабете совершенно нельзя волноваться. Но в последний раз стирательная резинка не сработала. И в машине я снова ей это припомнил. Она заорала на меня, приказала остановить машину.

Макс наливает виски Вильгоцкому.

В и л ь г о ц к и й. Спасибо. Когда Елена вышла, я ударил по газам. Не помню, ехал недолго. Километров пять. Потом пришел в себя. Поехал обратно. Но ее уже не было. Вернулся в гостиницу — тоже нет. Объехал окрестности. Но без толку, да и темно было, часов пять утра.

М а к с. В это время по трассе начинают идти фуры, пытаются пройти рано, до пробок.

В и л ь г о ц к и й. Не знаю, наверное. Теперь вы понимаете, в каком я положении?

М а к с. Скажите, а это не вы раскокали витрину магазина стройинструментов?

В и л ь г о ц к и й. Я. Мне был нужен фонарик.

М а к с. Надеюсь, старик вам не попадался?

В и л ь г о ц к и й. Какой старик?

М а к с. Не важно. Остановила ваша тетка какую-нибудь фуру — и сейчас километров триста отсюда.

В и л ь г о ц к и й. Нет. Я ее знаю. Так бы она не поступила, это бы считалось отступлением. Скорее атака! Назло мне, чтоб отомстить! Она рядом. Знает, что я ее ищу. И оттого месть слаще. Вот как она отомстит: склеит первого встречного! Понимаете, что в такой ситуации вызывать полицию — это позор? Я найду ее сам. Днем я приехал на то место, где ее высадил. Место приметное, там поворот и дорожный знак. А в километре от него виден ваш дом.

М а к с. Вот оно что... А вы продуманный типок... Не дурак. Ноги вас сюда неспроста привели. Так ведь?

В и л ь г о ц к и й. Так ведь. И, знаете, я рад, что мы с ней поругались.

М а к с. Тоже тема. Я б на вашем месте пользовался. Тут есть неплохие девочки в городе. Я имею в виду для вас. Я-то пользуюсь бесплатными вариантами, а это не гарантирует качества.

В и л ь г о ц к и й. Да вы что? Я рад, что благодаря тому, что мы расстались, а это временно, временно... Но в результате этого разлучения у меня снова пробудилась любовь к ней. Когда живешь с одним человеком долго, очень долго, целую жизнь, он будто прирастает к тебе. Но это не так, как говорят в церкви про две половинки, это другое чувство, мне кажется, я чувствую это кожей. Семья, как какой-то нарост. Вот сидишь в комнате, а в другом углу этот человек, с которым ты в законном браке. И он там все время. И ты привык к его привычкам, хотя они тебя бесят и к нему привык. Но мне так часто хочется побыть одному!

М а к с. Понимаю. У меня есть брат. Тоже меня достал.

В и л ь г о ц к и й. Нет, не понимаешь. Кричать хочется от тоски. Мне сейчас так ее не хватает.

10

Деревенский магазин. У витрины стоит Адам. Продавщица разглядывает его.

П р о д а в щ и ц а. Будешь щонебудь брати?

А д а м. Я считаю. Мне еще должно хватить на замок.

П р о д а в щ и ц а. Що хочешь купити?

А д а м. Молоко и клубнику.

П р о д а в щ и ц а. Ты такой ребенок.

А д а м. Я не маленький. Я просто отстающий в развитии.

П р о д а в щ и ц а. Пидийди сюди, Адам. Я дам тебе клубнику.

Адам подходит к прилавку.

П р о д а в щ и ц а. Открой рот. (*Кладет ему в рот ягоду.*) А чому тебе звати Адам? Твои родители были верующие?

А д а м. Про маму не знаю. А папа... он не любил бога. Он говорил, что бог его обидел.

Продавщица смеется.

П р о д а в щ и ц а. Через тебя, Адам! Через тебя! Открой рот.

Адам открывает рот, продавщица кладет ему еще одну ягоду.

П р о д а в щ и ц а. Тоди чому вин назвав тебе так, а не в честь певца или киноактера?

А д а м. Сам удивляюсь.

Продавщица смеется.

А д а м. Он говорил так: ты первенец, Адам. До тебя земля моя и матери твоей была пуста. Это из какой-то книжки, по-моему. Но у нас такой нет. У нас есть только «Звездолеты Арслана».

Пауза. Потом продавщица не выдерживает.

П р о д а в щ и ц а. Какой же ты ребенок! Ти цилував когда-нибудь женщину?

Снова кладет ему в рот клубнику.

А д а м. Я слишком слаб, чтобы сопротивляться любви.

Пауза.

П р о д а в щ и ц а. Возьми клубнику, Адам. Не надо денег. Ты хорошо меня повеселил.

А д а м. Спасибо.

Он хочет уйти.

П р о д а в щ и ц а. С твоим братом все хорошо? Вин давно нэ заходить.

А д а м (*важно*). Он беспокоит в последнее время.

П р о д а в щ и ц а (*с преувеличенной серьезностью*). Ты уж пригляди за ним.

А д а м. Обязательно. Он пропадет без меня.

Продавщица смеется.

11

Дом братьев. За столом сидят пьяные Вильгоцкий и Макс.

В и л ь г о ц к и й. Самые вкусные устрицы были в Нью-Йорке. Есть что пожрать?

М а к с. Картошка.

В и л ь г о ц к и й. Тащи. Так вот, устрицы. Помню, как-то в ресторане... в Нью-Йорке... там был большой аквариум, и готовили их, этих устриц, тут же, доставали из воды...

М а к с. На вкус это как? Отдает рыбой?

В и л ь г о ц к и й. Как я тебе могу объяснить? Просто очень вкусно. В Лондоне с устрицами мне не везло. Несколько раз попадались замороженные, а это совсем не то. В Китае свежие, но не те сорта. В Китае надо есть черепах.

М а к с. Картошка.

Ставит на стол сковороду.

В и л ь г о ц к и й. Знаешь, когда летишь над Нью-Йорком, это обалденное зрелище. Налей еще, пожалуйста. Сверху небоскребы похожи на коробки из-под обуви. Ни на что не похоже. Я когда увидел это первый раз, сказал: «Господи, как же велик человек и прекрасен!»

М а к с. Я тоже видел. По телеку видел этот ваш Нью-Йорк. Что-то меня не вставило.

В и л ь г о ц к и й. Знаешь, какая разница между тобой и мной? Иди-иди сюда. (*Подтягивает Макса к себе. Торжественно обращается в ухо.*) Никакой! Понял? Я такой же мудак, как и ты. Только у меня все есть. (*Смеется.*) А у тебя ничего, король соли. Я в школу в девятом классе ходил в штормовке деда. Такая хрень. Но мне повезло: тогда в кино пошел фильм про Рэмбо, помнишь, со Сталлоне? И там он бегал в такой же куртке. Пацаны меня сразу зауважали. Я их все равно ненавидел. Сходня хлесталась со Старым городом, район Казимеж с Вагонкой. Драться ходили так: брали стальную арматуру и обматывали скотчем. Мне это было неинтересно. (*Пауза.*) Там, где я жил, был завод. И все работали на нем. Отец, соседи, соседи соседей. Как же я ненавидел все это быдло! А потом однажды решил написать обо всем этом. Я писал, и ненависть моя была беспредельна.

М а к с. Все-таки ты поляк.

В и л ь г о ц к и й. Отец поляк, мать русская. Вильгота по-польски — сырость, болото. Какая разница? Здесь я поляк. В Англии называю себя русским. Там не любят поляков. Они забирают у местных работу. Работают задарма. Я так тебе скажу, Макс, плевать, кто ты. Ненавидят не тех, кто поляк, араб или русский, а тех, кто бедный.

М а к с. А ты ничего, толковый мужик. Налить еще?

В и л ь г о ц к и й. Наливай. Значит, я писал про то, что я ненавижу, а все, кто читал, думали, что я пишу про то, что люблю. Херня, правда?

М а к с. Херня.

В и л ь г о ц к и й. Потом началась другая жизнь. А то прошлое... Я его забыл. Стирательная резинка.

М а к с. Еще?

В и л ь г о ц к и й. Ну налей. У меня там, в моем городе, остались мать и сестра.

М а к с. Видишь их?

В и л ь г о ц к и й. Звоню. На Рождество Христово.

К сараю подходит Адам. В руке у него бутылка с молоком. Адам отпирает замок, заходит внутрь.

Дом Адама и Макса. Вильгоцкий спит за столом. Макс толкает его.

М а к с. Э! «Звездолеты Арслана»! Не спать!

Вильгоцкий просыпается, обводит комнату мутными глазами.

В и л ь г о ц к и й. Сколько тебе лет?

М а к с. Тридцать шесть.

В и л ь г о ц к и й. Ты был за границей?

М а к с. Нет. Я все время здесь.

В и л ь г о ц к и й. Это напрасно. Я стараюсь жить то в одной стране, то в другой. Мы с Еленой любим путешествовать. А как жить здесь? Эта ваша серая пыль... От нее, наверное, бывают болезни.

М а к с. Я не знаю. Мы здесь родились. Папа говорил, где родился, там и пригодился. И еще — где родился, там и умру.

Пауза.

В и л ь г о ц к и й. Русские поговорки, да?

Макс смеется.

В и л ь г о ц к и й. Ты что?

М а к с. Твоя жена не говорила, что это место плохое?

В и л ь г о ц к и й. Она была здесь? Была? Говори!

Хватает Макса за руку.

М а к с. Хочешь убедиться в том, что твоя жена была в этом доме? Хочешь знать правду?

Пауза.

В и л ь г о ц к и й. Да. Хочу.

М а к с. Сколько заплатишь?

В и л ь г о ц к и й. Двести долларов.

М а к с. Тысячу баксов.

В и л ь г о ц к и й. Сколько?!

М а к с. Тысячу.

В и л ь г о ц к и й. Доказательства?

М а к с. Они есть.

Вильгоцкий достает из бумажника тысячу долларов.

М а к с. Узнаешь? Сережка твоей жены.

Достает золотую серьгу из кармана. Вильгоцкий зачарованно смотрит на нее. Макс прячет деньги.

Пауза.

В и л ь г о ц к и й. Я был прав! Я был прав! Она никуда не делась. На ней ошейник, понимаешь? Она меня любит, отомстит, но все равно придет, как побитая собака. А прощать или нет, я буду думать. Долго! И это будет мое время. Налей еще.

М а к с. Давайте рассчитаемся за предыдущую выпивку.

В и л ь г о ц к и й. Сколько?

М а к с. Еще двести баксов.

Вильгоцкий достает деньги.

В и л ь г о ц к и й. Плевать. Что она тут делала?

Выпивает.

М а к с. Кто?

Вильгоцкий кашляет, он поперхнулся выпивкой.

В и л ь г о ц к и й. Жена.

М а к с. Чья?

В и л ь г о ц к и й. Моя.

М а к с. Ты половину пролил. У нас по справедливости. (*Наливает новую порцию виски.*) За счет заведения.

Вильгоцкий пьет.

М а к с. Плохо?

В и л ь г о ц к и й. Да. Что-то я опьянел.

М а к с. Много виски. Понимаю. Может, тебе лечь?

В и л ь г о ц к и й. Угу.

М а к с. Погоди, сейчас расправлю. Наш отель гордится своим сервисом.

Укладывает Вильгоцкого на кровать.

В дом входит Адам.

А д а м. Макс!

Макс подносит палец к губам. Садится за стол. Считает деньги.

А д а м. Ты забрал у него деньги?

М а к с. Я их заработал! Урод! Все они уроды, Адам! Те, которые ходят в дорогих костюмах и ездят на таких тачках!

А д а м. Я купил замок и повесил на сарае. А клубнику я съел по дороге. Была еще сдача.

Кладет на стол монетки.

М а к с. Молодец. Не мешай. Я из него выжму всё. Из этого урода.

А д а м. Ты пьяный?

М а к с. Ага. Мне тридцать шесть лет, понимаешь! Всё, опоздал на самолет. Ты сам рассказывал, как ты любишь подходить к краю карьера, откуда виден город, и смотреть на него ночью. Неужели ты не хочешь туда, где огни? Есть дорогую еду, спать с красивыми телками?

А д а м. Мне хорошо смотреть на огоньки отсюда, Макс. Когда смотришь издалека, они похожи на звезды. Я думаю, если подойти близко, они уже не будут похожи на них.

М а к с. Ты дурак! Я выжму из него все бабки и уеду отсюда. С тобой или один. Ты понял? А на прощание подожжем все это говно! Слетятся все твои звездолеты.

А д а м (*важно*). Макс, это только книжка. Не принимай все так близко к сердцу. Давай я уложу тебя спать.

М а к с. Хорошо. Я лягу, а ты посиди со мной.

Макс ложится на кровать. Адам садится рядом.

М а к с. Спой мне песню.

А д а м. Какую, Макс?

М а к с. Ты не помнишь? Я бегал по карьеру и разбил колено. В рану попала соль. Ты же знаешь, Адам, как она жжет! Помнишь? В детстве, когда мы дышали ею, мы кашляли, а когда она попадала на рану, это была задница. К соли надо привыкать долго. (*Пауза.*) Тогда, Адам, когда жгло колено, я ворочался в кровати и долго не мог заснуть. И ты сел рядом. Гладил меня по голове. Помнишь? И пел какую-то песню. Ты вроде сочинял ее на ходу. Там даже слов не было. Просто пение. Спой мне песню, Адам.

Неожиданно Макс вскакивает, садится на кровати.

А д а м. Что?

М а к с. Я продал ему сережку, и мне больше нечего ему продавать. А если нет историй, то нет бабла! Рас-

скажи мне про ту женщину... на дороге. Какие у нее волосы?

А д а м. Белые.

М а к с. Блондинка? Платье или джинсы?

А д а м. Короткое платье. Очень красивое, черное платье в горошек.

Пауза.

М а к с. Сумка от «Гуччи», туфли «Макларен». Я поеду.

А д а м. В город? Не надо, Макс.

М а к с. Я поеду. Дай мне шлем.

А д а м. Нет!

Макс встает с кровати, берет мотоциклетный шлем, надевает его.

12

Стеклянный павильон. Из подсобки выходят Надя и Макс. Надя застегивает лифчик, Макс надевает рубашку. Надя обнимает Макса.

М а к с. Извини, я не думал, что это так будет. Вот в таком месте...

Пауза.

Н а д я. Ты теперь жалеешь, да?

М а к с. Нет. Извини, мне надо ехать.

Н а д я. Больше не приедешь?

М а к с. Почему? Приеду. Завтра. Или послезавтра. Обязательно.

Н а д я. Я так и думала! Ты женат! А сейчас... дело сделал, хочешь домой, к жене своей, к детям... Вы все мужики такие! Сволочь.

Макс смеется. Надя дает ему пощечину.

М а к с. Выйдешь за меня замуж?

Н а д я. Ты серьезно?

М а к с. Переедем ко мне, в мой дом. Заведем детей, купим большой телевизор. Нравится такая жизнь?

Н а д я. Я понять не могу, ты серьезно?

М а к с. Серьезней некуда.

Н а д я. Поверить не могу. Я согласна, Макс, я согласна.

13

Утро. Адам стоит у машины Вильгоцкого. Разглядывает свое отражение в боковом зеркале.

Из дома выходит Вильгоцкий.

В и л ь г о ц к и й. Сколько стоит помыть машину?

А д а м. Нисколько. Я помою просто так. Мне это нравится.

В и л ь г о ц к и й. Где твой брат?

А д а м. Ушел в поселок. За продуктами.

В и л ь г о ц к и й. Скажи... Адам, тебя ведь так зовут? Скажи, а что ты прячешь в сарае?

Пауза.

А д а м. Там дрова. Вы же знаете, у нас нет газа.

В и л ь г о ц к и й. Ты знаешь, я человек наблюдательный... Когда я приехал сюда, замка не было, потом появился. Дай мне ключ от сарая.

А д а м. Туда нельзя!

В и л ь г о ц к и й. Глупость. Давай ключ. Я видел, как ты таскаешь туда какую-то еду. Открой сарай. Похищение человека — статья серьезная. Дай мне ключ. Ты держишь там мою жену, так?!

А д а м. Нет.

В и л ь г о ц к и й. Дай мне ключ, Адам.

14

Деревенский магазин. За прилавком продавщица, которой Макс делает заказ.

М а к с. Лапшу, булку хлеба, бутылку виски. Только хорошего.

П р о д а в щ и ц а. Ти зовсим перестав заходити, Макс. Брата свого подсылаешь. Бильше мене не хочешь?

М а к с. Ну, рано или поздно все заканчивается.

П р о д а в щ и ц а. Вот даже как? Завел себе бабу? Не в поселке, да? В городе?

М а к с. Твое какое дело?

П р о д а в щ и ц а. Забыл, как я кормила тебя в долг, когда тебя выпустили? Покупала одежду. Я для тебя стала слишком старая, Макс?! Нашел себе помоложе? Или с грош*а*ми? Смотрю, пьешь хороший виски...

М а к с. Сказал — всё, значит, всё. Отвали.

П р о д а в щ и ц а. Люди кажуть, у вас там у двори якийсь биле «Вольво». Дорогая машина. Це твоя тьолка на ний йиздить?

М а к с. Понятия не имею, про что ты.

П р о д а в щ и ц а. Макс! Прости меня, мой хороший! Прости! Спи с кем хочешь. Заходи иногда. Хоть раз в неделю. Милый, за два года так к те-

бе привыкла... Потом... ты же знаешь... Я ж не могу без этого.

М а к с. Выкрутишься. У тебя муж есть.

П р о д а в щ и ц а. При чем тут вин? Вин для другого. Не для любви, а для уважения.

М а к с. Скажи. А если бы я пришел, сказал — собирайся, уезжаем отсюда, — могла бы все бросить? Магазин, семью — поехать со мной?

П р о д а в щ и ц а. Магазин приносит хороший доход. Як це — бросить? Продати — я ще розумию... Зачем уезжать?

М а к с. За хорошей жизнью.

П р о д а в щ и ц а. Я буду скучать по тебе, Макс.

15

Адам и Вильгоцкий борются на траве. Вильгоцкий прижимает Адама к земле, достает ключ у него из кармана. Идет к сараю, отпирает замок, исчезает внутри. Появляется Макс.

М а к с. Ты чего?

А д а м. Он... Отобрал ключ. Говорит, что там я прячу его жену.

Макс смотрит на Адама.

М а к с. Там же никого нет?

Адам молчит.

М а к с. Скажи, там же никого нет? Что ты молчишь? Если бы кто-то был — он бы кричал, правда?

А д а м. Я не говорил тебе, думал, что ты будешь ругаться. Там котенок. Я подобрал его в поселке.

Из сарая выходит Вильгоцкий.

В и л ь г о ц к и й. Прошу прощения. У меня нервы! Понимаете?! А тут еще этот придурок.

М а к с. Не надо называть его придурком. Он — отстающий в развитии.

В и л ь г о ц к и й. Какая разница?!

М а к с. Большая!

Бьет Вильгоцкого по голове купленной бутылкой виски.

Макс лезет в карман пиджака Вильгоцкого. Достает бумажник.

М а к с. Не хило! Три штуки! (*Достает ключи от машины.*) Сейчас придет в себя, посадим его в машину, пусть катится куда подальше. Нечего портить жизнь хорошим людям. А эти деньги — компенсация за моральный ущерб. Ты помалкивай про них, Адам! Может, у него еще где-нибудь припрятаны бабки? (*Открывает багажник машины. Из багажника свешивается женская рука. Макс заглядывает в багажник. Внутри лежит мертвая женщина. Это Елена, жена Вильгоцкого. Пауза.*) Жесть.

А д а м. Я говорил тебе, он настоящий псих, Макс!

Вильгоцкий приходит в себя. Макс бросается к нему, вяжет ему руки веревкой.

Связанный Вильгоцкий сидит на земле.

В и л ь г о ц к и й. Девочка моя. Что же я наделал...

М а к с. Я понимаю, можно забыть, ну, не знаю, куда, допустим, деньги положил или когда день рождения у мамы... Но как забыть, что ты хлопнул свою жену, я не понимаю.

В и л ь г о ц к и й. Я же объяснял вам — стирательная резинка! Там, на шоссе, я совершил глупость. Когда Елена вышла из машины, я сдал задним ходом. Она упала. Я растерялся. Поехал за врачом. Когда вернулся, она уже была мертва.

М а к с. Бросил ее.

В и л ь г о ц к и й. Не бросил. Я растерялся! И сделать было ничего нельзя!!! (*Хнычет.*) Знаете, как бывает! Когда пишешь! Доходишь до какого-нибудь места, а потом герои вырываются на свободу и все катится под откос. Если бы мы с ней не поссорились! Если бы я сдержался! Если бы она промолчала! Я верю в Бога, верю в судьбу. С того места, как она вышла из машины, сделать было ничего нельзя!

М а к с. Знаешь... Я думаю, писатель, тебе дадут за это срок. Посадят в камеру к уркам. Это будет несладко.

В и л ь г о ц к и й. Давай перепишем финал! Я дам тебе денег! Очень много денег! Вот как на самом деле все было! Мы ехали с ней на машине. Елена вышла, захотела прогуляться. Тут твой Адам. Он напал на нее, она сопротивлялась, тогда наш дурачок ударил ее камнем. Ты свидетель. Все видел, сообщил полиции и мне. Это очень хорошая сделка.

М а к с. Не хочешь в тюрягу? И, наверное, ее бабки... они ведь тебе достанутся? Я прав?

В и л ь г о ц к и й. Тебе очень повезло со мной. Можешь начать другую жизнь.

Пауза.

М а к с. Как-то поздновато, дружище. Мне уже тридцать шесть.

Адам подскакивает к Вильгоцкому, бьет его молотком по голове. Вильгоцкий падает.

Пауза.

М а к с. Неожиданный поступок, прямо скажем. Зачем ты это сделал, брат?

А д а м. Я отомстил за леди Эсмеральду. Конечно, я отстающий в развитии, да, но я все понимаю, Макс! Он плохой человек.

М а к с. Точно. Правда, может быть, он хороший писатель. Очень интересно говорил. А теперь... Теперь он просто мертвый, Адам!

16

Макс и Адам затаскивают тело Вильгоцкого в дом.

М а к с. Не плачь, брат. Все нормально. Теперь не стыдно забрать у этой гниды все бабки. Он заслужил такое отношение. Мы уедем с тобой. Много, да, много есть интересных мест, стран, в которые надо съездить. Мы будем жить, как настоящие люди! (*Садится, зажимает голову руками.*) Что ты наделал, Адам?! Что ты наделал? Есть твои игрушки, а есть взрослая жизнь. На нас сейчас висят два трупа. А полиция разбираться не будет.

Нагибается над телом Вильгоцкого. Что-то достает у него из пиджака, убирает себе в карман.

А д а м. Что ты взял?

М а к с. Стирательную резинку.

А д а м. Если тебя посадят, Макс, меня снова отдадут в больницу. Я не хочу! Они снова будут мучить меня!

М а к с. Не волнуйся. Почитай свою книжку.

А д а м. Я больше не буду ее читать! Потому что ничего нет! Нет Звездной Федерации, нет леди Эсмеральды, нет капитана Лея! Это всё дурацкие выдумки! Неправда! Неправда! Мне надо было верить тебе, и тогда я бы по-другому прожил эту жизнь!

Пауза.

М а к с. Не жалей. Все правильно. Каждая минута... (*Пауза.*) Пришло время сказать тебе правду. Этот человек (*указывает на тело Вильгоцкого*) на самом деле аскоритянин, Слуга Ночи. Но я уже сообщил на главный корабль Федерации. Нас спасут.

А д а м. Ты не шутишь, Макс? Что они сказали?

М а к с. Ложись на кровать, Адам. Перестань дрожать. Наши друзья уже выслали звездолет.

Адам послушно ложится на кровать, сворачивается калачиком. Макс укрывает его одеялом.

М а к с. Закрой глаза, Адам.

А д а м. Мне страшно! Они не отправят меня в психушку? Правда, Макс?

М а к с. Никого не бойся. Ты же капитан Лей!

Макс гладит брата по волосам, целует его. Берет мотоциклетный шлем.

А д а м. Зачем ты взял шлем, Макс?

М а к с. Мне надо съездить в город. Это ненадолго, малыш. Я запру дверь, а ты дожидайся меня.

А д а м. Ты вернешься за мной?

М а к с. Обязательно, брат. Мягкого воздуха, капитан Лей.

17

Адам ждал день. Адам ждал ночь. А утром Адам понял, что Макс не придет.

Слышно, как снаружи останавливается автомобиль. Адам смотрит через щели в стене дома.

В дверь стучатся.

П о л и ц е й с к и й. Вы дома? Хватит дрыхнуть! Вашу мать, у вас все тут в этой серой пыли! Я счет выставлю за мойку авто! Слышите, братья, брати, давайте, видкривайте!

А д а м. Да, мы дома, господин полицейский. То есть Макса нет, я один.

П о л и ц е й с к и й. Адам, представляешь! После того дня народження, ну у дочки, мы потеряли свисток. Весь дом перерыли! И тут я, розумна голова, згадав: наверное, наш Адамчик утащил его с собой! Адам! Виддай свисток! Я ничего не сделаю тебе, сынок! Просто виддай свисток! Пустяк такой! Посмеемся и забудем!

Адам молчит.

П о л и ц е й с к и й. Так ты откроешь или нет, Адам? И, кстати, чия це

тачка припаркована у входа? «Вольво» с латвийскими номерами? Це дорога машина, Адам! Вона стоить тисяч шистдесят эвро, нэ менше!

Слышно, как к полицейскому кто-то подбегает.

Н е и з в е с т н ы й. Пан полицейський! Там в багажнике...

А д а м (*полицейскому*). Эта машина теперь ничья. Тут на полу лежит ее хозяин. Я убил его... Молотком!

П о л и ц е й с к и й. Двойное убийство? Открой дверь, Адам! Открой, мы ее все равно выломаем!

В течение минуты дверь пытаются выломать. Она сотрясается, но держится.

Наступает тишина.

А д а м. Мой брат ни при чем. Он давно уехал. На заработки, в город. Неделю назад. Эта женщина и этот мужчина, которые сейчас мертвы, — это всё моя вина, мой брат ни при чем. Дверь я не открою. Мне надо прибраться в доме. Потому что вы увезете меня, а дом нужно оставить таким, чтобы в него можно было вернуться.

П о л и ц е й с к и й. Я оставил своего человека снаружи, а сам поехал за слесарем. Ты сам напросился, Адам!

Слышно, как уезжает машина.

А д а м. И еще мне нужно дописать три страницы в книгу. Они вырваны, а это совсем уж непорядок.

Адам берет в руки книгу, открывает ее...

18

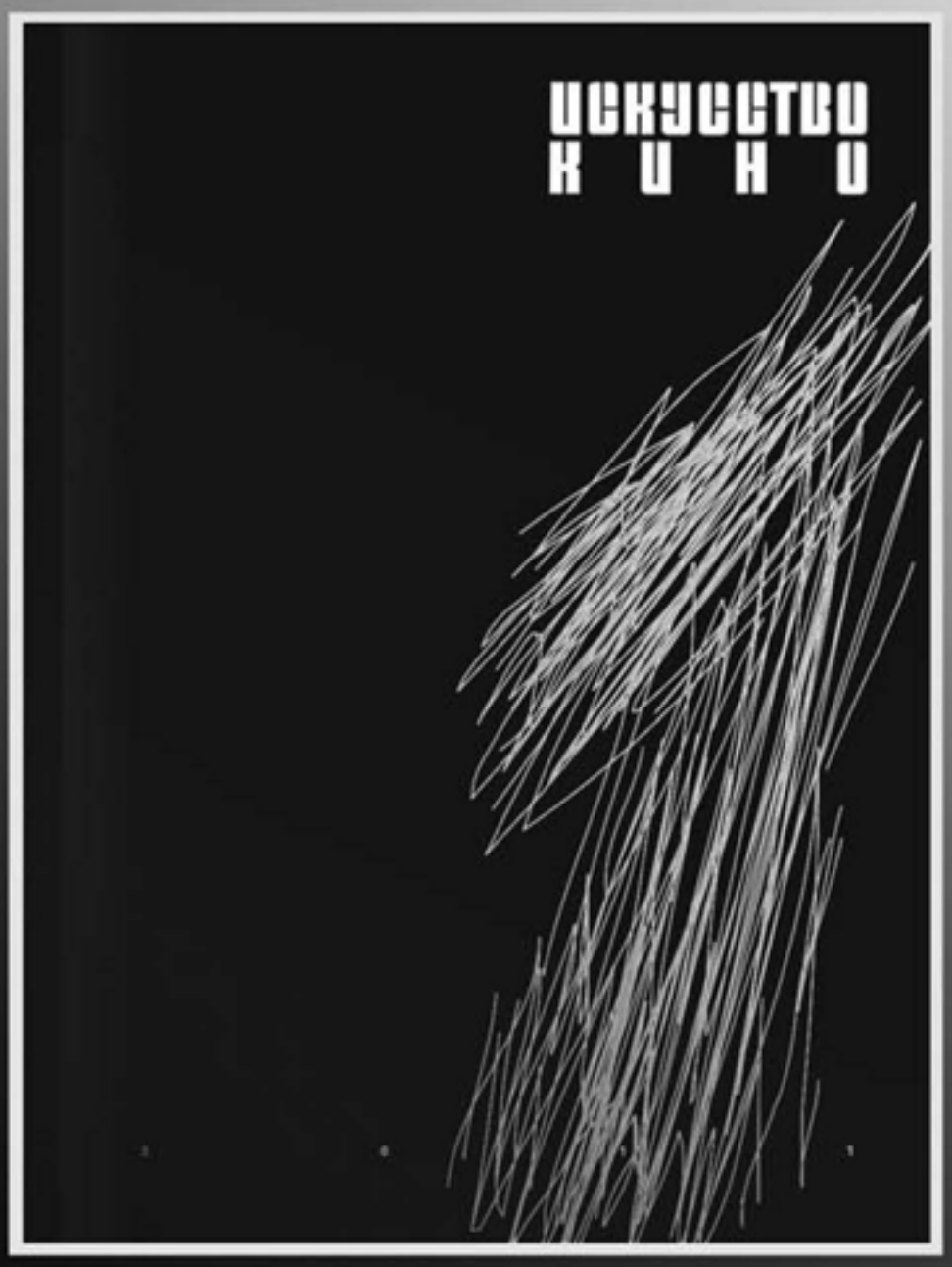
По шоссе мчится мотоцикл. На мотоцикле Макс. Он уже очень далеко от дома, от Адама, от своей земли. У Макса звонит мобильный телефон.

М а к с. Да. Надя? Почему я не пришел? Мне вообще давно надо было тебе позвонить. Все закончилось. Я тебя обманул, Надя. Я женат.

Выбрасывает телефон в придорожный кювет. Прибавляет скорость.

НАСТОЯЩЕЕ КИНО

В НОВОМ ФОРМАТЕ



www.kinoart.ru

СОДЕРЖАНИЕ ЖУРНАЛА «ИСКУССТВО КИНО» ЗА 2012 ГОД

Цифрами обозначен номер журнала

З Д Е С Ь И Т Е П Е Р Ь

Выборы-2011 3

Андреева Ольга. Протест как жанр

Драгунский Денис. Вертикаль власти и горизонталь общества

Медведев Сергей. Феноменология быдла

Документальность 1

Постдок. О новом термине. «Круглый стол». В дискуссии принимают участие **Зара Абдуллаева, Андрей Звягинцев, Олег Зинцов, Инна Кушнарева, Джастин Лайл, Марат Магамбетов, Виталий Манский, Алексей Медведев, Алексей Попогребский, Марина Разбежкина.** Модератор дискуссии — **Даниил Дондурей**

Туровская Майя. Документальность

«Жизнь и судьба» 12

Матизен Виктор — Урсуляк Сергей. Выяснять отношения с социализмом

Интернет 5

Анкета «ИК». На вопросы анкеты отвечают **Сэм Клебанов, Александр Котт, Виталий Манский, Алексей Мизгирев, Андрей Прошкин, Марина Разбежкина, Михаил Сегал, Андрей Стемпковский, Алексей Федорченко**

Богомолов Юрий. Художественная культура на рандеву с Интернетом

Бояться не надо. «Круглый стол» «ИК». В дискуссии принимают участие **Даниил Дондурей, Инна Кушнарева, Андрей Левкин, Евгений Майзель, Владимир Харитонов**

Интернет: любительская кинокритика 11

Давыдова Мария. «Вышибающий «мурашку» катарсис»

Корнеев Роман. Кинокритики с торрентов

Канн-2012 6

Дондурей Даниил — Карахан Лев — Плахов Андрей. Фестиваль отчаяния?

Кинопоказ. Перезагрузка. Конференция Киносоюза. Воскресенское-2012. Фрагменты дискуссий 7

Интернет: «Кто будет платить, если можно не платить?». В дискуссии принимают участие **Иван Засурский, Антон Мазуров, Виталий Манский, Александр Роднянский, Сергей Сельянов, Сергей Семенов, Андрей Смирнов, Валерий Тодоровский, Константин Эрнст**

Кинотеатр: российским фильмам — отказать. В дискуссии принимают участие **Юлия Денисова, Даниил Дондурей, Александр Роднянский, Андрей Смирнов, Константин Эрнст**

Телевидение — спаситель или могильщик? В дискуссии принимают участие **Евгений Бушмин, Виталий Манский, Сергей Сельянов, Сергей Толстиков, Константин Эрнст**

«Кинотавр»-2012 8

«Зрители не смотрят наши фильмы. Почему?» «Круглый стол» «ИК». В дискуссии принимают участие **Олег Березин, Сэм Клебанов, Николай Ларионов, Антон Мазуров, Виталий Манский, Георгий Малков, Александр Роднянский, Сергей Члиянц, Павел Чухрай, Жоэль Шапрон.** Ведет дискуссию **Даниил Дондурей**

Панк-молебен как актуальная культурная практика 10

Десятерик Дмитрий. Ситуация: Riot

Дондурей Даниил — Ерофеев Андрей. Это — не война

Российское коммерческое кино 2

Анкета «ИК». На вопросы анкеты отвечают режиссеры **Павел Бардин, Николай Досталь, Сергей Лобан, Алексей Мизгирев, Олег Погодин, Алексей Попогребский, Андрей Прошкин, Кирилл Серебренников, Андрей Смирнов, Сергей Урсуляк, Борис Хлебников, Николай Хомерики, Владимир Хотиненко**

Живые и мертвые. О российских фильмах — чемпионах проката. «Круглый стол» «ИК». В дискуссии принимают участие **Даниил Дондурей, Нина Зархи, Инна Кушнарева, Елена Стишова, Нина Цыркун**

Некрасова Елена. Битва гигантов

Телевидение 4

Дондурей Даниил. Ночной и дневной народы

Эрнст Константин. Запах времени

Церковь 9

Голубовский Анатолий — Соколов Никита — Пивоваров Юрий. Церковь потеряла свой шанс

И М Е Н А

ЭКТОР БАБЕНКО 7

Кузьмина Лидия. Пропуск на одно лицо

НИК БРАНДЕСТИНИ 5
Брандестини Ник. Социальный дарвинизм. (*Беседу ведет Евгений Майзель.*)
ДЗИГА ВЕРТОВ 1
Щербенок Андрей. Дзига Вертов: диалектика киновещи
МИГЕЛ ГОМИШ 3
Гомиш Мигел: «Главное правило — не иметь фиксированных правил». (*Беседу ведет Антон Долин.*)
МИХАИЛ КАЛИК 11
Калик Михаил. Другое ощущение жизни. (*Беседу ведет Наталья Баландина.*)
ДЖОРДЖ КЛУНИ 2
Кузьмина Лидия. Выпавший из гнезда
ИГОРЬ КОВАЛЕВ 11
Малюкова Лариса. Курица и птица
ОЛЬГА ЛАПШИНА 8
Машукова Александра. «Потерялась девочка Оля Лапшина!»
ЭРНСТ ЛЮБИЧ 7
Цыркун Нина. Луна в шампанском
КРИСТОФЕР НОЛАН 7
Долин Антон. Нолан и Бэтмен. Иллюзионисты
ПАВЕЛ ПРЯЖКО 12
Матвиенко Кристина. Смотрю на ботинки
Пряжко Павел. Три дня в аду
МАРИНА РАЗБЕЖКИНА 1
Разбежкина Марина. Начинать надо со сложного
КАРЛОС РЕЙГАДАС 6
Рейгадас Карлос: «Если все объясню, я разрушу вашу свободу». (*Беседу ведет Марина Торопыгина.*)
Рейгадас Карлос: «Форма и содержание — одно и то же». (*Беседу ведет Татьяна Иенсен.*)
АЛЛЕН РЕНЕ 11
Рене Аллен: «Я скорее ремесленник-любитель». (*Беседу ведет Эрик Либио.*)
РИДЛИ СКОТТ 7
Артемьева Ольга. О скитаниях вечных и о Земле
Скотт Ридли: «Конечно, я робот». (*Беседу ведет Рот Корнет.*)
СТИВЕН СПИЛБЕРГ 2
Долин Антон. Бегущий
ХОУАРД ХОУКС 9
Фоменко Андрей. Леопард и бронтозавр
ФИЛИП СЕЙМУР ХОФФМАН 10
Цыркун Нина. Талантливый мастер Хоффман
СЕРГЕЙ ЮРИЗДИЦКИЙ 4
Юриздицкий Сергей: «Кино — это культурная картинка». (*Беседу ведет Елена Мадден.*)
ЭДВАРД ЯНГ 9
Анашкин Сергей. Перекрестки и тупики

К О М М Е Н Т А Р И И

Андреева Ольга. Белка в колесе 11
Андреева Ольга. Очередь в России 1
Андреева Ольга. Пыль и время 5
Андреева Ольга. Советы путешественнику 9
Андреева Ольга. Через десять лет 2
Волков Денис. В параллельных системах 5
Дементьев Андрей. Бабушка Соня и Эйзенштейн 6
Драгунский Денис. Темная сторона свободы 9
Корнеев Роман. Рынок не появится никогда 7
Локшин Борис. В стиле казни 3
Локшин Борис. Признание Элфорда 4
Мигачев Андрей. Идите в пень 8
На взгляд старожилов. Кинокритики о «Кинотавре» 8
Конди Нэнси. Киноформат года
Лаврентьев Сергей. Блистательная имитация
Матизен Виктор. Заметки хроникера
Шемякин Андрей. Пришло «протестное» кино
Шпагин Александр. Подъем или застой?
Рубцов Александр. Большое представление для взрослых 6
Слова, слова, слова. Интернет-лексикон. (*Составители Евгений Майзель, Инна Кушнарева.*) 5
Смирнов Алексей. Сказки братьев Коэн 9
Чагадаева Ольга. Мужичок, оставьте водку 1
Экштут Семен. Географические фанфаронады 11
Экштут Семен. «По манию царя» 3
Эрлих Сергей. День сурка 1

M E D I A

Богословская Кира. Телегерой — кто он? 3
Муратов Сергей. Культурная контрреволюция 6
Трещина в монолите. «Круглый стол» «Медиа, гражданское общество и политическая среда». В дискуссии принимают участие **Александр Архангельский, Григорий Асмолов, Андрей Быстрицкий, Василий Гатов, Сэмюэл Грин, Анатолий Голубовский, Даниил Дондурей, Борис Калягин, Анатолий Лысенко** 5

О П Ы Т

Андерсон Пол Томас: «Я всегда следовал за своими героями» 10
Ассаяс Оливье: «Верю в кино живой жизни» 10
Бакурадзе Бакур. Третье измерение 11
Винтерберг Томас: «Я вернулся к самому себе» 6
Главотер Михаэль. Способы жизни. (*Интервью ведет Сергей Сычев.*) 11
Звягинцев Андрей. Никаких символических смыслов (*Мастер-класс режиссера. Модератор Алексей Ханютин.*) 4
Каттин Антуан: «Что-то близкое к «Репетиции оркестра». (*Беседу ведет Сергей Сычев.*) 11
Костомаров Павел: «Засилье нафталина меня убивает». (*Беседу ведет Диляра Тасбулатова.*) 8

Лаверти Пол. Слушать и слышать. (*Модератор лекции Дэйв Кэлхоун.*) 12
Локтев Джулия: «Боюсь надоесть самой себе». (*Беседу ведет и комментирует Анжелика Артюх.*) 10
Маккарти Кормак — Коэн Джоэл — Коэн Итан. Выбрать приоритеты 12
Мигачев Андрей. Почему я работаю сценаристом 12
Мизгирев Алексей: «Свобода для...» (*Беседу ведет Тамара Дондурей.*) 8
Мунджу Кристиан: «Все нужно подвергать сомнению» 6
Некрасова Елена. Что стоит за копродукцией 7
Родионов Александр: «Сценарий — это протез». (*Беседу ведет Кристина Матвиенко.*) 12
Российские мейджоры: «Мы довольны». Об итогах господдержки российского кино в 2011 году. Пресс-конференция РИА «Новости». В дискуссии принимают участие **Константин Баканов, Мария Безрук, Ксения Болецкая, Ольга Гринкруг, Олег Иванов, Анатолий Максимов, Сергей Сельянов, Сергей Толстиков, Никита Трынкин, Лариса Юсипова.** (*Публикация Д.Дондурея.*) 2
Сигарев Василий: «О славе мне думать некогда». (*Беседу ведет Диляра Тасбулатова.*) 11
Тарр Бела: «Кинематографист — несчастливая профессия» 4
Фоглер Кристофер. Путешествие Героя 12
Ханеке Михаэль: «Я рад, что снял простой фильм». (*Беседу ведет Деннис Лим.*) 6

П У Б Л И К А Ц И И

Голубенко Евгений. Домашнее видео 5, 7
Прок от «Киношока». «Круглый стол» «Национальное кино в глобальном мире» и «Киношок» как мультикультурный проект». В дискуссии принимают участие **Андрей Битов, Владимир Войнович, Ираклий Квирикадзе, Виктор Матизен, Ходжакули Нарлиев, Леонид Павлючик, Аяз Салаев, Катерина Тарханова, Гульбара Толомушева, Али Хамраев, Ирина Шевчук, Ганс Иоахим Шлегель.** Модератор дискуссии **Сергей Тримбач** 9

Р А З Б О Р Ы

Анашкин Сергей. Насилие как способ коммуникации 4
Артюх Анжелика. Маркетинг стиля 2
Бавильский Дмитрий. Новый формат серьезности 3
Барабан Елена. Про ностальгию и войну 11
Броновицкая Анна — Муратов Алексей: «Мейнстрима в России нет». (*Беседу ведет Елена Паисова.*) 3
Голынко-Вольфсон Дмитрий. Демотиваторы 5
Гройс Борис. Изображая теорию (*В лекции принимает участие Екатерина Деготь.*) 7
Гудкова Анна. Зеркало без героя 8
Долматовская Татьяна. Мифология моды: толпа и элита 3
Журкова Дарья. Музыка в кармане 3
Зинцов Олег — Давыдова Марина. Театр: «отстой», «движуха» и «священные коровы». (*Беседу ведет Елена Паисова.*) 3
Зинцов Олег — Кушнарева Инна — Гусятинский Евгений. Табу 4
Карахан Лев. В поисках утраченной метафизики 9
Комм Дмитрий. Шоустопперы 2
Кушнарева Инна. Группа крови 2
Леонтьева Ксения. Где и как мы смотрим кино 8
Майзель Евгений. Всюду Бог? 9
Малюкова Лариса. Неслыханные перемены, невиданные барыши 2
Назад в будущее. Обсуждение фильма «Старик» («Шал») Ермека Турсунова. В дискуссии принимают участие **Сафар Абдулло, Сейдахмет Куттыкадам, Асия Мухамбетова, Альмира Наурзбаева, Алим Сабитов.** Ведет и комментирует дискуссию **Гульнара Абикеева** 4
Перельштейн Роман. Ад — дело рук человека 9
Рахманова Татьяна. Трансформации жанра 12
Рослер Марта. От джентрификации к оккупации 10
Сандаков Аюр. Нужная вещь 2
Стишова Елена. Призрак Иуды. Триптих 6
Стишова Елена. Синдром «больших ожиданий» 2
Фоменко Андрей. Модернизм Уайлдера, или *Film noir* около 1950 года 1
Фоменко Андрей. Необыкновенный фашизм 5
Харрис Марк. День, когда умерло кино 2
Цыркун Сергей. Социально близкие 11
Цыркун Нина. Ко-*микс:* героический эпос как жанровый гибрид 2

Р Е П Е Р Т У А Р

Абдуллаева Зара. Аутентист 6
Абдуллаева Зара. Вместе 10
Абдуллаева Зара. Вне архива 1
Абдуллаева Зара. За границами шока 9
Абдуллаева Зара. Между политикой и искусством 3
Абдуллаева Зара. Обмен 6
Абдуллаева Зара. Осколки 8
Абдуллаева Зара. Отверженные 7
Абдуллаева Зара. Be happy 8
Анастасьев Алексей. Бог и Толк 7
Бакурадзе Бакур — Зархи Нина. Кино, которого не хватает 8
Бобылев Илья. Кадры — ощущения — тезисы 7
Богомолов Юрий. С видами на российское кино 9
Васильева Жанна. Дон Румата в Датском королевстве 3
Васильева Жанна. Прибытие «экспресса» 7
Венжер Наталия. Цивилизация в гамер-тайме 5
Гиндилис Евгений — Мишкинене Юлия. Ни одной случайной работы (*Беседу ведут Нина Зархи и Даниил Дондурей.*) 8

Десятерик Дмитрий. Антипод 7
Десятерик Дмитрий. Загон 3
Долин Антон. Детектор веры 10
Долин Антон. Лифт под эшафот 4
Долин Антон. Некелейное 6
Дондурей Тамара. Недалеко от Джакарты 3
Дондурей Тамара. Пляжный нуар 10
Дроздова Марина. Гибель богинь 3
Зиборова Ольга. Не золотая середина 7
Зинцов Олег. Представлять 6
Кувшинова Мария. Guilty pleasure 10
Кузьмина Лидия. Модерн нашей жизни 4
Кушнарева Инна. Приодетая жизнь 1
Лукин Владимир. Камерный авангард 9
Любович Максим. Смерть и другие сантименты 7
Майзель Евгений. 1+1: телосложение и вычитание 5
Малюкова Лариса. «Поговорим о странностях любви» 8
Малюкова Лариса. Чужой 6
Матизен Виктор. Бои без правил 5
Мирзоев Владимир. Годунов, «эффективный менеджер» 4
Немченко Лилия. В ожидании Маркса 8
Новоженова Александра. Порно и чувства 7
Павлов Александр. Семь конфликтов белокурой бестии 2
Плахов Андрей. Как в зеркале 10
Плахов Андрей. Пейзаж в сумерках 3
Плахов Андрей. Пролетарии без люмпена 8
Плахова Елена. Битва в телесах 6
Плахова Елена. Жизнь бывших 3
Плахова Елена. Плохой капитан 8
Рождественская Ксения. Ничего о моей матери 10
Рождественская Ксения. Сюда смотри 1
Рождественская Ксения. Твой сын не такой, как был вчера 10
Рутковский Вадим. Там, за горизонтом 10
Сиривля Наталья. Сказки народов б. СССР 9
Смирнова Вика. Ностальгия 3
Спутницкая Нина. Презрение, или Odnazhde v Rossii 9
Спутницкая Нина. Прибытие на Луну 2
Спутницкая Нина. Самые обаятельные и привлекательные 4
Спутницкая Нина. Я буду рядом 7
Спутницкая Нина. Welcome, или Посторонним вход воспрещен 6
Стишова Елена. Дружить домами не получилось 11
Стишова Елена. Индустрия памяти 1
Стишова Елена. Карловы Вары. Перезагрузка 9
Стишова Елена. Прощеное воскресенье 8
Сукманов Игорь. Математический импрессионизм 6
Сукманов Игорь. После Бога 6
Сукманов Игорь. Сквозь тусклое стекло 8
Сычев Сергей. Глоток горечи 1
Сычев Сергей. Мир перед нами 7
Тарханова Катерина. Есть ли жизнь за МКАД 8
Тарханова Катерина. Кино — на «мыло»! 5
Тарханова Катерина. Легитимный преемник 2
Тарханова Катерина. Победа веры 8
Тарханова Катерина. Пятна красные флажков 5
Тарханова Катерина. Рояль был весь раскрыт 11
Тарханова Катерина. Сочувствие госпоже месть 4
Тарханова Катерина. Там, где сошлись Запад и Восток 9
Тарханова Катерина. Тихо в Lessy 7
Тучинская Александра. Дети солнца как мишень 1
Тыркин Стас. Небеса могут подождать 6
Тыркин Стас. Светлое прошлое 10
Флиегауф Бенце. Расизм — это глупость. (*Режиссерские комментарии к фильму «Просто ветер».*) 3
Цыркун Нина. Армагеддон на Манхэттене 5
Цыркун Нина. В формах самой жизни 3
Цыркун Нина. Врачебная практика 9
Цыркун Нина. Летняя история 11
Цыркун Нина. Парк советского периода 4
Цыркун Нина. The Times They Are a-Changin' 2
Шакина Ольга. Дорога в прекрасной пустоте 6
Шакина Ольга. Пустой дом 3
Шакина Ольга. Теплокровный 10

РЕПЕРТУАР. КРУПНЫЙ ПЛАН 10

Абдуллаева Зара. Ад. Любовь
Зайдль. Метод
Елинек Эльфрида. Во власти стимула
Хофштеттер Мария: «Работа с Зайдлем — всегда путешествие»
Зайдль Ульрих: «Скандал — это полезно»

ФЕСТИВАЛИ

АНАПА-2012, *«Киношок»* 9
Абдуллаева Зара. За границами шока
Сиривля Наталья. Сказки народов б. СССР
Прок от «Киношока». «Круглый стол» «Национальное кино в глобальном мире» и «Киношок» как мультикультурный проект». В дискуссии принимают участие **Андрей Битов, Владимир Войнович, Ираклий Квирикадзе, Виктор Матизен, Ходжакули Нарлиев, Леонид Павлючик, Аяз Салаев, Катерина Тарханова, Гульбара Толомушева, Али Хамраев, Ирина Шевчук, Ганс Иоахим Шлегель.** Модератор дискуссии **Сергей Тримбач**
Тарханова Катерина. Там, где сошлись Запад и Восток

БЕРЛИН-2012 3
Абдуллаева Зара. Между политикой и искусством
Васильева Жанна. Дон Румата в Датском королевстве
Десятерик Дмитрий. Загон
Дондурей Тамара. Недалеко от Джакарты
Дроздова Марина. Гибель богинь
Плахов Андрей. Пейзаж в сумерках
Плахова Елена. Жизнь бывших
Смирнова Вика. Ностальгия
Флиегауф Бенце. Расизм — это глупость. (*Режиссерские комментарии к фильму «Просто ветер».*)

Цыркун Нина. В формах самой жизни
Шакина Ольга. Пустой дом

ВЕНЕЦИЯ-2012 10
Абдуллаева Зара. Ад. Любовь
Абдуллаева Зара. Вместе
Долин Антон. Детектор веры
Дондурей Тамара. Пляжный нуар
Елинек Эльфрида. Во власти стимула
Зайдль. Метод
Зайдль Ульрих: «Скандал — это полезно»
Кувшинова Мария. Guilty pleasure
Плахов Андрей. Как в зеркале
Рождественская Ксения. Ничего о моей матери
Рождественская Ксения. Твой сын не такой, как вчера
Рутковский Вадим. Там, за горизонтом
Тыркин Стас. Светлое прошлое
Хофштеттер Мария: «Работа с Зайдлем — всегда путешествие»
Цыркун Нина. Талантливый мастер Хоффман
Шакина Ольга. Теплокровный

ВЫБОРГ-2012, *«Окно в Европу»* 9
Богомолов Юрий. С видами на российское кино
Спутницкая Нина. Презрение, или Odnazhde v Rossii
Цыркун Нина. Врачебная практика

КАНН-2012 6
Абдуллаева Зара. Аутентист
Абдуллаева Зара. Обмен
Винтерберг Томас: «Я вернулся к самому себе»
Долин Антон. Некелейное
Дондурей Даниил — Карахан Лев — Плахов Андрей. Фестиваль отчаяния?
Зинцов Олег. Представлять
Малюкова Лариса. Чужой
Мунджу Кристиан: «Все нужно подвергать сомнению»
Плахова Елена. Битва в телесах
Рейгадас Карлос: «Если все объясню, я разрушу вашу свободу». (*Беседу ведет Марина Торопыгина.*)
Спутницкая Нина. Welcome, или Посторонним вход воспрещен
Стишова Елена. Призрак Иуды. Триптих
Сукманов Игорь. Математический импрессионизм
Сукманов Игорь. После Бога
Тыркин Стас. Небеса могут подождать
Ханеке Михаэль: «Я рад, что снял простой фильм». (*Беседу ведет Деннис Лим.*)
Шакина Ольга. Дорога в прекрасной пустоте

КАРЛОВЫ ВАРЫ—2012 9
Стишова Елена. Карловы Вары. Перезагрузка

ЛОКАРНО-2012 9
Лукин Владимир. Камерный авангард

МИНСК-2012, *«Листопад»* 11
Цыркун Нина. Летняя история

МОСКВА-2011, *«Артдокфест»* 1
Абдуллаева Зара. Вне архива
Кушнарева Инна. Приодетая жизнь
Рождественская Ксения. Сюда смотри
Стишова Елена. Индустрия памяти
Сычев Сергей. Глоток горечи

МОСКВА-2012, *Московский международный кинофестиваль* 7
Анастасьев Алексей. Бог и Толк
Бобылев Илья. Кадры — ощущения — тезисы
Васильева Жанна. Прибытие «экспресса»
Десятерик Дмитрий. Антипод
Зиборова Ольга. Не золотая середина
Кузьмина Лидия. Пропуск на одно лицо
Любович Максим. Смерть и другие сантименты
Спутницкая Нина. Я буду рядом
Сычев Сергей. Мир перед нами
Тарханова Катерина. Тихо в Lessy
Цыркун Нина. Луна в шампанском

ПЛЕС-2012, *Международный кинофестиваль имени Андрея Тарковского «Зеркало»* 6
Рейгадас Карлос: «Форма и содержание — одно и то же». (*Беседу ведет Татьяна Иенсен.*)

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ-2012, *Санкт-Петербургский международный кинофорум* 11
Главоггер Михаэль. Способ жизни. (*Интервью ведет Сергей Сычев.*)
Каттин Антуан: «Что-то близкое к «Репетиции оркестра». (*Беседу ведет Сергей Сычев.*)
Стишова Елена. Дружить домами не получилось

СОЧИ-2012, *Открытый Российский кинофестиваль «Кинотавр»* 8
Абдуллаева Зара. Осколки
Абдуллаева Зара. Be happy
Бакурадзе Бакур — Зархи Нина. Кино, которого не хватает
Гиндилис Евгений — Мишкинене Юлия. Ни одной случайной работы. (*Беседу ведут Нина Зархи и Даниил Дондурей.*)
Гудкова Анна. Зеркало без героя
«Зрители не смотрят наши фильмы. Почему?» «Круглый стол» «ИК». В дискуссии принимают участие **Олег Березин, Сэм Клебанов, Николай Ларионов, Антон Мазуров, Виталий Манский, Георгий Малков, Александр Роднянский, Сергей Члиянц, Павел Чухрай, Жоэль Шапрон.** Ведет дискуссию **Даниил Дондурей**
Костомаров Павел: «Засилье нафталина меня убивает». (*Беседу ведет Диляра Тасбулатова.*)
Малюкова Лариса. «Поговорим о странностях любви»
Машукова Александра. «Потерялась девочка Оля Лапшина!»

Мигачев Андрей. Идите в пень
Мизгирев Алексей: «Свобода для...» (*Беседу ведет Тамара Дондурей.*)
На взгляд старожилов. Кинокритики о «Кинотавре»:
Конди Нэнси. Киноформат года
Лаврентьев Сергей. Блистательная имитация
Матизен Виктор. Заметки хроникера
Шемякин Андрей. Пришло «протестное» кино
Шпагин Александр. Подъем или застой
Немченко Лилия. В ожидании Маркса
Плахов Андрей. Пролетарии без люмпена
Плахова Елена. Плохой капитан
Стишова Елена. Прощеное воскресенье
Сукманов Игорь. Сквозь тусклое стекло
Тарханова Катерина. Есть ли жизнь за МКАД
Тарханова Катерина. Победа веры

Ч Т Е Н И Е

Архипов Александр. Своя земля 12
Бабенко Федор. Сорок пятый 1
Бильжо Антон, Кияшко Ксения. Аттракционы Навуходоносора 3
Богатырева Татьяна. Марианская впадина 7
Дементьев Андрей. Реинкарнация 12
Долгопят Елена. Чужая жизнь 10
Истомина Анастасия. Крыло бабочки 4
Ларионова Ольга. Скинхед 12
Мавроматис Екатерина. Стыд 6
Манжеева Элла. Чайки 4
Мигачев Андрей. VHS 6
Осокин Денис. ангелы и революция 11
Осокин Денис. наркоматы 11
Осокин Денис. сборник пролетарской поэзии 11
Пулинович Ярослава. Как я стал... 10
Савельев Игорь. Вторая терапия 1
Сасина Марина. Среди рыб, или Лучшие друзья девушки 6
Сасина Марина. Странный 6
Фишн Павел, Фокин Владимир. Стихи Юлия Кима. Остров чудес 5
Шагалова Катя. Берцы 8
Шакиров Мумин. Восточный экспресс 9

ФИЛЬМЫ И ТЕЛЕПРОГРАММЫ, О КОТОРЫХ ПИСАЛИ В «ИСКУССТВЕ КИНО» В 2012 ГОДУ

«1+1» (Intouchables) (Евгений Майзель) 5
«38-я параллель» («Братство», Taegukgi hwinalrimyeo) (Сергей Анашкин) 4
«900 дней» (900 Dagen) (Зара Абдуллаева) 1
«Август. Восьмого» (рубрика «Здесь и теперь») 2
«Автомобиль Джейн Мэнсфилд» (Jayne Mansfield' Car) (Марина Дроздова 3
Нина Цыркун) 3
«Американец» (The American) (Лидия Кузьмина) 2
«Ангел» (Angel) (Нина Цыркун) 7
«Антон тут рядом» (Андрей Плахов) 10
Вадим Рутковский 10
«Антураж» («Красавцы», Entourage), *ТВ* (Роман Корнеев) 7
«Араф» (Araf) (Вадим Рутковский) 10
«Артёмкин новый свитер» (Зара Абдуллаева) 9
«Артур и минипуты» (Arthur et les Minimoys) (Нина Цыркун) 2
«Африка: кровь и красота» (Сергей Сычев) 7
«Барбара» (Barbara) (Елена Плахова) 3
«Бартон Финк» (Barton Fink) (Татьяна Рахманова) 12
«Бегущий по лезвию бритвы» (Blade Runner) (Ольга Артемьева) 7
«Без изъяна» (Flawless) (Нина Цыркун) 10
«Без права на ошибку» (Сергей Цыркун) 11
«Без свидетелей», *ТВ, реж. И.Малкин, Б.Хлебников* (Катерина Тарханова) 11
«Безмолвный свет» (Stellet licht) (Евгений Майзель 9
Карлос Рейгадас — Татьяна Иенсен) 6
«Белый тигр» (Виктор Матизен) 5
«Бессонница» (Insomnia) (Антон Долин) 7
«Битва на небесах» (Batalla en el cielo) (Евгений Майзель) 9
«Блейд» (Blade) (Нина Цыркун) 2
«Блейд-2» (Blade II) (Нина Цыркун) 2
«Борис Годунов» (Лидия Кузьмина 4
Владимир Мирзоев) 4
«Братство» («38-я параллель», Taegukgi hwinalrimyeo) (Сергей Анашкин) 4
«Бригада», *ТВ* (Сергей Цыркун) 11
«Бриолин» (Grease) (Анжелика Артюх) 2
«Бубен, барабан» (Алексей Мизгирев — Тамара Дондурей) 8
«Быть или не быть» (To Be or Not to Be) (Нина Цыркун) 7
«Бэтмен. Начало» (Batman Begins) (Антон Долин) 7
«В бездну» (Into the Abyss) (Сергей Сычев) 7
«В другой стране» (Da-reun na-ra-e-suh) (Игорь Сукманов) 6
«В краю крови и меда» (The Land of Blood and Honey) (Нина Цыркун) 3
«В наши дни» (Guang yin de gu shi) (Сергей Анашкин) 9
«В поисках Шугармена» (Searching for Sugar Man) (Дмитрий Десятерик 7
Сергей Сычев) 7
«В поисках Эрика» (Looking for Eric) (Пол Лаверти — Дэйв Кэлхоун) 12
«В тумане» (рубрика «Здесь и теперь» 6
Елена Стишова 6
«Ваджда» (Vadjda) (Вадим Рутковский) 10
«Великая киновечеринка» (The Great Cinema Party) (Владимир Лукин) 9
«Ветер, что колышет вереск» (The Wind That Shakes the Barley) (Пол Лаверти — Дэйв Кэлхоун) 12
«Война» (Нина Цыркун) 3
«Воспитание крошки»(Bringing Up Baby) (Андрей Фоменко) 9
«Воспитывая Аризону» (Raising Arizona) (Татьяна Рахманова) 12
«Воспоминания об убийстве» (Salinui chueok) (Сергей Анашкин) 4
«Воспоминания смотрят на меня» (Ji yi wang zhe wo) (Владимир Лукин) 9

«Восхождение» (Елена Стишова) 6
«Впадины» (Les Gouffres) (Владимир Лукин) 9
«Вселяющий страх» (Kong bu fen zi) (Сергей Анашкин) 9
«Все копы — ублюдки» (A.C.A.B.: All Cops Are Bastards) (Ольга Зиборова) 7
«Всех, кого люблю, возьму с собой» (Зара Абдуллаева) 9
«Все просто» (Юрий Богомолов) 9
«Высоцкий. Спасибо, что живой» (рубрика «Здесь и теперь») 2
«Гавр» (Le Havre) (Зара Абдуллаева) 7
«Гагаринленд» (Gagarinland) (Елена Стишова) 1
«Гамер» (Наталия Венжер) 5
«Ганнибал» (Hannibal) (Ольга Артемьева) 7
«Гладиатор» (Gladiator) (Ольга Артемьева) 7
«Город грехов» (Sin City) (Нина Цыркун) 2
«Горький вкус свободы» (A Bitter Taste of Freedom) (Сергей Сычев) 1
«Да здравствуют антиподы!» (¡Vivan las Antipodas!) (Евгений Майзель) 9
«Дарвин» (Darwin) (Ник Брандестини — Евгений Майзель) 5
«Двойная страховка» (Double Indemnity) (Андрей Фоменко) 1
«Девушка из ниоткуда» (La fille de nulle part) (Владимир Лукин) 9
«Дело следователя Никитина» (Сергей Цыркун) 11
«День подарков» (Boxing Day) (Вадим Рутковский) 10
«Детские игры». Диктовка» (Dictado) (Нина Цыркун) 3
«Джордж Харрисон: Жизнь в материальном мире» (George Harrison: Living in the Material World) (Сергей Сычев) 7
«Доброй ночи и удачи» (Good Night, and Good Luck) (Лидия Кузьмина) 2
«Доктор» (Нина Цыркун) 9
«Доля ангелов» (The Angels' Share) (Стас Тыркин) 6
«Дом с башенкой» (Елена Стишова) 9
«Домой на выходные» (Was Bleibt) (Ольга Шакина) 3
«Дорога на» (Зара Абдуллаева) 8
«До свидания, мальчики!» (Михаил Калик — Наталья Баландина) 11
«Дочь» (Бакур Бакурадзе — Нина Зархи 8
Андрей Шемякин) 8
«Древо жизни» (The Tree of Life) (Евгений Майзель) 9
«ДухLess» (Катерина Тарханова) 7
«Дуэлянты» (The Duellists) (Ольга Артемьева) 7
«Его жена курица» (Лариса Малюкова) 11
«Елена» (Андрей Звягинцев) 4
«Если все» (Наталья Сиривля) 9
«Елки» (рубрика «Здесь и теперь») 2
«Елки-2» (рубрика «Здесь и теперь») 2
«Жизнь и судьба», *ТВ* (Виктор Матизен — Сергей Урсуляк) 12
«Жить», *реж. В.Сигарев* (Бакур Бакурадзе — Нина Зархи 8
рубрика «Здесь и теперь 6
Александра Машукова 8
Василий Сигарев — Диляра Тасбулатова 11
Игорь Сукманов 8
Андрей Шемякин 8
Александр Шпагин) 8
«Железная хватка» (True Grit) (Татьяна Рахманова) 12
«Жутко громко и запредельно близко» (Extremely Loud&Incredibly Close) (Нина Цыркун) 3
«За Маркса...» (Бакур Бакурадзе — Нина Зархи 8
Лилия Немченко 8
Андрей Плахов 8
Андрей Шемякин) 8
«Замок спящих бабочек» (Наталья Сиривля 9
Катерина Тарханова) 9
«За холмами» (Dupa dealuri) (Антон Долин 6
рубрика «Здесь и теперь» 6
Кристиан Мунджу) 6
«Завтра» (Зара Абдуллаева) 3
«Захват заложников» (Kapringen) (Вадим Рутковский) 10
«Звезда», *реж. А.Иванов* (Елена Барабан) 11
«Звезда», *реж. Н.Лебедев* (Елена Барабан) 11
«Зима недовольства» (Winter of Discontent) (Вадим Рутковский) 10
«Зона совместной безопасности» (Gongdong gyeongbi guyeok JSA) (Сергей Анашкин) 4
«Игры в полях Господних» (At Play in the Fields of the Lord) (Лидия Кузьмина) 7
«Игры джентльменов» (The Ladykillers) (Татьяна Рахманова) 12
«Измена» (Ольга Шакина) 10
«Империя Солнца» (Empire of the Sun) (Антон Долин) 2
«Ирония судьбы. Продолжение» (рубрика «Здесь и теперь») 2
«Искупление» (Елена Стишова 8
Андрей Шемякин) 8
«Искусственный разум» (Artificial Intelligence: AI) (Антон Долин) 2
«Истории, которые мы рассказываем» (Stories We Tell) (Ксения Рождественская 10
Вадим Рутковский) 10
«Камень», *реж. В.Каминский* (рубрика «Здесь и теперь») 2
«Камера смертников» («Смертники», On Death Row) (Борис Локшин) 3
«Канат» (The Tightrope) (Вадим Рутковский) 10
«Капитан Крюк» (Hook) (Антон Долин) 2
«Капоте» (Capote) (Нина Цыркун) 10
«Карандиру» (Carandiru) (Лидия Кузьмина) 7
«Касаясь стены» (Sfiorando il muro) (Вадим Рутковский) 10
«Клип» (Klip) (Александра Новоженова) 7
«Когда наступит ночь» (Wo hai you hua yao shou) (Владимир Лукин) 9
«Кококо» (Бакур Бакурадзе — Нина Зархи 8
рубрика «Здесь и теперь» 6
Лариса Малюкова) 8
«Конвой» (Бакур Бакурадзе — Нина Зархи 8
Алексей Мизгирев — Тамара Дондурей 8
Елена Плахова 8
Нина Цыркун 3
Александр Шпагин) 8
«Конфуцианский конфуз» (Du li shi dai) (Сергей Анашкин) 9

«Королевский роман» (En kongelig affaere) (Жанна Васильева) 3
«Королевство полной луны» (Moonrise Kingdom) (Нина Спутницкая) 6
Король ночи» (O Rei da Noite) (Лидия Кузьмина) 7
«Красавцы» («Антураж», Entourage), *ТВ* (Роман Корнеев) 7
«Краткий курс счастливой жизни», *ТВ* (Нина Спутницкая 4
Катерина Тарханова) 4
«Креспия. Фильм, а не деревня» (Crespia, the film not the village) (Евгений Майзель) 9
«Крутая Колка» (Kolka Cool) (Нина Цыркун) 11
«Кэмион» (Camion) (Елена Стишова) 9
«Лавка конца света» (Kamihate shoten) (Елена Стишова) 9
«Левиафан» (Leviathan) (Владимир Лукин) 9
«Лес скорби» (Mogari no mori) (Евгений Майзель) 9
«Ложь» (Gojitmal) (Сергей Анашкин) 4
«Лусио Флавио, пассажир в агонии» (Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia) (Лидия Кузьмина) 7
«Лучший стрелок» (Top Gan) (Марк Харрис) 2
«Львята» (Leones) (Вадим Рутковский) 10
«Любить» (Михаил Калик — Наталья Баландина) 11
«Любовь» (Amour) (Зара Абдуллаева 6
рубрика «Здесь и теперь» 6
Михаэль Ханеке — Деннис Лим) 6
«Любовь-морковь» (рубрика «Здесь и теперь») 2
«Люди Икс» (X-Men) (Нина Цыркун) 2
«Мад» (Mud) (Ольга Шакина) 6
«Маджонг» (Majiang) (Сергей Анашкин) 9
«Мартовские иды» (The Ides of March) (Лидия Кузьмина) 2
«Мастер» (The Master) (Пол Томас Андерсон 10
Антон Долин 10
Нина Цыркун) 10
«Матч» (Катерина Тарханова) 5
«Маша, Саша» (Зара Абдуллаева) 9
«Меланхолия» (Melancholia) (Борис Гройс) 7
«Меня зовут Джо» (My Name Is Joe) (Пол Лаверти — Дэйв Кэлхоун) 12
«Милана» (Инна Кушнарева) 1
«Милосердие» (Gnade) (Андрей Плахов) 3
«Милые шестнадцать лет» (Sweet Sixteen) (Пол Лаверти — Дэйв Кэлхоун) 12
«Мир перед ней» (The World Before Her) (Сергей Сычев) 7
«Мишень» (Александра Тучинская) 1
«Мне бы в небо» (Up in the Air) (Лидия Кузьмина) 2
«Молоко» (Milch) (Лариса Малюкова) 11
«Мона» (Наталья Сиривля) 9
«Мстители» (The Avengers) (Нина Цыркун) 5
«Мы из будущего» (Елена Барабан) 11
«Мы из будущего-2» (Елена Барабан) 11
«Начало» (Inception) (Антон Долин) 7
«Небеса — моя обитель (Паризод)» (Наталья Сиривля) 9
«Невероятный Халк» (The Incredible Hulk) (Нина Цыркун) 2
«Невыносимая жестокость» (Intolerable Cruelty) (Татьяна Рахманова) 12
«Неприятности в раю» (Trouble in Paradise) (Нина Цыркун) 7
«Неуязвимый» (Unbreakable) (Нина Цыркун) 2
«Ниночка» (Ninotchka) (Нина Цыркун) 7
«Ноги — атавизм» (Зара Абдуллаева) 8
«Нью-Йорк, Нью-Йорк» («Синекдоха, Нью-Йорк», Synecdoche, New York) (Нина Цыркун) 10
«О, где же ты, брат?» (O Brother, Where Art Thou?) (Лидия Кузьмина 2
Татьяна Рахманова) 12
«Обвиняются в убийстве» (Сергей Цыркун) 11
«Одиннадцать друзей Оушена» (Ocean's Eleven), *реж. Льюис Майлстоун* (Лидия Кузьмина) 2
«Одиннадцать друзей Оушена» (Ocean's Eleven), *реж. Стивен Содерберг* (Лидия Кузьмина) 2
«Одинокий остров» (Наталья Сиривля) 9
«Окружение» («Антураж», «Красавцы», Entourage), *ТВ* (Роман Корнеев) 7
«Октябрь» (Андрей Дементьев) 6
«Они продают даже дождь» (También la lluvia) (Пол Лаверти — Дэйв Кэлхоун) 12
«Опекун» (Наталья Сиривля) 9
«Орда» (Алексей Анастасьев 7
Юрий Богомолов) 9
«Особое мнение» (Minority Report) (Антон Долин) 2
«Отвязные каникулы» (Spring Breakers) (Тамара Дондурей) 10
«Отключить воду» (Metanek Ha-maim) (Вадим Рутковский) 10
«Открытки из зоопарка» (Kebun binatang) (Тамара Дондурей) 3
«Охота» (Jagten) (Томас Винтерберг 6
Лариса Малюкова) 6
«Охотник» (The Hunter) (Катерина Тарханова) 5
«О чем говорят мужчины» (рубрика «Здесь и теперь») 2
«Парад любви» (The Love Parade) (Нина Цыркун) 7
«Парень, который питается птичьим кормом» (To agori troei to fagito to pouliou) (Елена Стишова) 9
«Парк Юрского периода» (Jurassic Park) (Антон Долин) 2
«Перекресток Миллера» (Miller's Crossing) (Кормак Маккарти — Джоэл Коэн — Итан Коэн 12
Татьяна Рахманова) 12
«Песня Карлы» (Carla's Song) (Пол Лаверти — Дэйв Кэлхоун) 12
«Песня механической рыбы» (Зара Абдуллаева) 8
«Пишоте: закон самого слабого» (Pixote: A Lei do Mais Fraco) (Лидия Кузьмина) 7
«Пленница» (Captive) (Нина Цыркун) 3
«Плэйбэк» (Антуан Каттин — Сергей Сычев) 11
«Победа» (Ксения Рождественская) 1
«Погожий летний день» (Guling jie shaonian sha ren shijian) (Сергей Анашкин) 9
«Подручный Хадсакера» (The Hudsucker Proxy) (Татьяна Рахманова) 12
«Пока ночь не разлучит» (Андрей Шемякин) 8
«Помни» (Memento) (Антон Долин) 7
«Последний раз, когда я видел Макао» (A Última Vez Que Vi Macau) (Владимир Лукин) 9

«Последняя сказка Риты» (Максим Любович 7
Нина Спутницкая) 7
«После Лусии» (Después de Lucía) (Игорь Сукманов) 6
«После мая» / «Что-то в воздухе» (Après mai / Something in the Air) (Оливье Ассаяс 10
Стас Тыркин) 10
«После мрака свет» (Post Tenebras Lux) (рубрика «Здесь и теперь 6
Евгений Майзель 9
Елена Плахова 6
Карлос Рейгадас — Татьяна Иенсен 6
Карлос Рейгадас — Марина Торопыгина) 6
«После прочтения сжечь» (Burn After Reading) (Татьяна Рахманова) 12
«Посредине мира» (Сергей Юриздицкий — Елена Мадден) 4
«Потерянный рай» (Paradise Lost: The Child Murders at Robin Hood Hills) (Борис Локшин) 4
«Потерянный рай-2» (Paradise Lost 2: Revelations), *TB* (Борис Локшин) 4
«Потерянный рай-3» (Paradise Lost 3: Purgatory) (Борис Локшин) 4
«Потомки» (The Descendants) (Катерина Тарханова) 2
«Поцелуй женщины-паука» (Kiss of the Spider Woman) (Лидия Кузьмина) 7
«Почти мужчина» (The Almost Man) (Елена Стишова) 9
«Преследование» (Following) (Антон Долин) 7
«Престиж» (The Prestige) (Антон Долин) 7
«Признания опасного человека» (Confessions of a Dangerous Mind) (Лидия Кузьмина) 2
«Приключения Тинтина» (The Adventures of Tintin) (Антон Долин) 2
«Принцесса Назик» (Наталья Сиривля) 9
«Прислуга» (The Help) (Нина Цыркун) 2
«Проверка на дорогах» (Елена Стишова) 6
«Прометей» (Prometheus) (Ольга Артемьева 7
Ридли Скотт — Рот Корнет) 7
«Просто ветер» (Czak a szél) (Дмитрий Десятерик 3
Бенце Флиегауф 3
Нина Цыркун) 3
«Просто кровь» (Blood Simple) (Татьяна Рахманова) 12
«Прошлое» (El pasado) (Лидия Кузьмина) 7
«Птица на окне» (Bird in a Window) (Лариса Малюкова) 11
«Пустой дом» (Андрей Шемякин) 8
«Пьета» (Pieta) (Ксения Рождественская) 10
«Рай: Вера» (Paradies: Glaube) (Зара Абдуллаева 10
Эльфрида Елинек 10
Ульрих Зайдль 10
Мария Хофштеттер) 10
«Рай: Любовь» (Paradies: Liebe) (Зара Абдуллаева) 6
«Раз, два» (Yi yi) (Сергей Анашкин) 9
«Рассказы» (Зара Абдуллаева 8
Бакур Бакурадзе — Нина Зархи) 8
«Революционер» (Зара Абдуллаева) 9
«Русский бунт» (Сергей Юриздицкий — Елена Мадден) 4
«Русский ковчег» (Сергей Юриздицкий — Елена Мадден) 4
«Сало, или 120 дней Содома» (Salò o le 120 giornate di Sodoma) (Андрей Фоменко) 5
«Самоубийца» (Наталья Сиривля) 9
«Сансет бульвар» (Sunset Blvd.) (Андрей Фоменко) 1
«Сватовство» (Александра Машукова) 8
«Свои» (Елена Барабан) 11
«Сегодня» (Aujourd'hui) (Нина Цыркун) 3
«Семь дней и ночей с Мэрилин» (My week with Marilyn) (Александр Павлов) 2
«Синекдоха, Нью-Йорк» («Нью-Йорк, Нью-Йорк», Synecdoche, New York) (Нина Цыркун) 10
«Сияние дней» (Der Glanz des Tages) (Владимир Лукин) 9
«Скорая помощь» (ER), *TB* (Лидия Кузьмина) 2
«Слабый прилив» (Low Tide) (Вадим Рутковский) 10
«Слава блудницы» (Whores' Glory) (Михаэль Главогтер — Сергей Сычев) 11
«Сладкий корабль» (La nave dolce) (Вадим Рутковский) 10
«С любовью. Лайза» (Love Liza) (Нина Цыркун) 10
«Смерть господина Лазареску» (Moartea domnului Lazarescu) (Евгений Майзель) 9
«Соловей-разбойник» (Юрий Богомолов) 9
«Соломенная дорога» (Estrada de Palha) (Елена Стишова) 9
«Солярис» (Solaris) (Лидия Кузьмина) 2
«Сомнение» (Doubt) (Нина Цыркун) 10
«Спасение рядового Райана» (Saving Private Ryan) (Антон Долин) 2
«Список Шиндлера» (Schindler's List) (Антон Долин) 2
«Старик» («Шал») (рубрика «Разборы») 4
«Старикам здесь не место» (No Country for Old Men) (Кормак Маккарти — Джоэл Коэн — Итан Коэн 12
Татьяна Рахманова) 12
«Степняк» (Наталья Сиривля) 9
«Страсть» (Passion) (Мария Кувашинова) 10
«Стыд» (Shame) (Олег Зинцов — Инна Кушнарева — Евгений Гусятинский) 4
«Сумерки. Сага. Затмение» (The Twilight Saga: Eclipse) (Инна Кушнарева) 2
«Сумерки. Сага. Новолуние» (The Twilight Saga: New Moon) (Инна Кушнарева) 2
«Сумерки. Сага. Рассвет» (The Twilight Saga: Breaking Dawn — Part I) (Инна Кушнарева) 2
«Таблоид» (Tabloid) (Сергей Сычев) 7
«Табу» (Tabu) (Мигел Гомиш — Антон Долин) 3
Вика Смирнова 3
Нина Цыркун) 3
«Тайбэйская история» (Qing mei zhu ma) (Сергей Анашкин) 9
«Талгат» (Наталья Сиривля) 9
«Танго либре» (Tango Libre) (Вадим Рутковский) 10
«Твоя красота ничего не стоит без моей любви» (Deine Schönheit ist nichts wert) (Елена Стишова) 9
«Тельма и Луиза» (Thelma & Louise) (Ольга Артемьева) 7
«Темный рыцарь» (The Dark Knight) (Антон Долин 7
Нина Цыркун) 2

«Титаник» (Titanic) (Кристофер Фоглер) 12
«Тот день на берегу» (Hai tan de yi tian) (Сергей Анашкин) 9
«Тот, кто меня бережет» (Someone to Watch Over Me) (Ольга Артемьева) 7
«ТотКтоПрошелСквозьОгонь» (Наталья Сиривля) 9
«Три сестры» (San zimei) (Вадим Рутковский) 10
«Трое и одна» (Михаил Калик — Наталья Баландина) 11
«Трудно быть богом» (Елена Стишова) 9
«TT3D: вырваться вперед» (TT3D: Closer to the Edge) (Сергей Сычев) 7
«Туз в рукаве» (Ace in the Hole) (Андрей Фоменко) 1
«Туринская лошадь» (A torinói ló) (Евгений Майзель 9
Бела Тарр) 4
«Фарго» (Fargo) (Татьяна Рахманова) 12
«Фауст» (Лев Карахан 9
Евгений Майзель 9
Роман Перельштейн) 9
«Флэш Гордон» (Flesh Gordon) (Нина Цыркун) 2
«Хадевейх» (Hadewijch) (Евгений Майзель) 9
«Халк» (Hulk) (Нина Цыркун) 2
«Хижина в лесу» (The Cabin in the Woods) (Антон Долин) 4
«Хлеб и розы» (Bread and Roses) (Пол Лаверти — Дэйв Кэлхоун) 12
«Хожу смотрю на ботинки» (Кристина Матвиенко) 12
«Хранитель времени» (Hugo) (Нина Спутницкая) 2
«Цезарь должен умереть» (Casare deve morire) (Нина Цыркун) 3
«Часы работы музея» (Museum Hours) (Владимир Лукин) 9
«Человек идет за солнцем» (Михаил Калик — Наталья Баландина) 11
«Человек, которого не было» (The Man Who Wasn't There) (Татьяна Рахманова) 12
«Чертополох» (Ironweed) (Лидия Кузьмина) 7
«Черная молния» (рубрика «Здесь и теперь») 2
«Черный дождь» (Black Rain) (Ольга Артемьева) 7
«Чича» (Елена Стишова) 2
«Что-то в воздухе» («После мая», Après mai / Something in the Air) (Оливье Ассаяс 10
Стас Тыркин) 10
«Чувственная математика» (Илья Бобылев 7
Сергей Сычев) 7
«Чужой» (Alien) (Ольга Артемьева) 7
«Шопинг-тур» (Юрий Богомолов) 9
«Шпион» (Нина Цыркун) 4
«Элизиум» (Сергей Юриздицкий — Елена Мадден) 4
«Энтропия» (Нина Спутницкая) 9
«Это свободный мир» (It's a Free World...) (Пол Лаверти — Дэйв Кэлхоун) 12
«Ядерные отходы» (Зара Абдуллаева) 9
«Япония» (Japòn) (Евгений Майзель) 9
«Я буду рядом» (Бакур Бакурадзе — Нина Зархи 8
Катерина Тарханова) 8
«Я тебя не люблю» (Павел Костомаров — Диляра Тасбулатова 8
Катерина Тарханова) 8
«Я тоже хочу» (Зара Абдуллаева 10
Наталья Сиривля) 9
«Я — это любовь» (Io sono l'amore) (Олег Зинцов — Инна Кушнарева — Евгений Гусятинский) 4
Holy Motors (Олег Зинцов 6
рубрика «Здесь и теперь») 6

S U M M A R Y

Victor Matizen — Sergei Ursulyak
Sorting things out with socialism
The filmmaker tells of his work on TV-series LIFE AND DESTINY.

Alexander Rodionov
Script is a prosthetic device
Conversation between critic Kristina Matvienko and the script-writer in demand.

Andrei Migachyov
Why I work as a script-writer
The winner of competition «Private matter»-2010 on his work: pros and contras.

Paul Laverty
To listen and to hear
From experience of the noted script-writer.
Moderator Dave Calhoun.

Christopher Vogler
Voyage of a Hero
An excerpt from the book on script-writing.

Kristina Matvienko
Looking on boots
Review of Pavel Pryazhko, Elizaveta Snagovskaya, Ivan Nikolayev, Alena Starostina's I WALK LOOKING ON BOOTS (Russia).

Pavel Pryazhko
Three days in hell
A play.

Tatyana Rakhmanova
Transformations of the genre
Farce and western in brothers Cohen's dramaturgy.

Cormac McCarthy — Joel Cohen — Ethan Cohen
To choose priorities
Noted filmmakers on various stages of film production.

Olga Larionova
A skinhead
A script.

Andrei Dementyev
Reincarnation
A script for a short.

Alexander Arkhipov
Land of one's own
A script.

Журнал издается при поддержке:

Министерства культуры РФ

Агентства по печати и массовым коммуникациям РФ

Научный совет журнала:

З.Абдуллаева, *к.иск.*, Ю.Богомолов, *к.иск.*, А.Голубовский, *к.иск.*, И.Гращенкова, *д.иск.*, Л.Гудков, *д.филос.н.*, Д.Дондурей, *к.филос.н. — председатель совета*, Н.Дымшиц, *к.иск.*, В.Зверева, *к.ист.н.*, А.Качкаева, *к.филол.н.*, С.Медведев, *к.ист.н.*, С.Муратов, *д.филол.н.*, А.Плахов, *к.иск.*, И.Полуэхтова, *д.соц.н.*, О.Рейзен, *д.иск.*, И.Рубанова, *к.иск.*, М.Теракопян, *к.иск.*, М.Туровская, *д.иск.*, Н.Цыркун, *к.филос.н.*, А.Шатских, *д.иск.*, М.Швыдкой, *д.иск.*, С.Экштут, *д.ист.н.*

18+

Журнал издается при поддержке:

компании «СТС Медиа» (телеканал «Перец»)

телеканала ТНТ

телеканала РЕН

телеканала «Петербург — 5 канал»

Фонда «ФИНАНСЫ И РАЗВИТИЕ»

ISSN 0130-6405

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Издатель Некоммерческое партнерство «Редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Левченко
Заместитель главного редактора Нина Зархи
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакторы Елена Паисова, Елена Стишова, Нина Цыркун
Специальные корреспонденты Зара Абдуллаева, Лев Карахан
Шеф-редактор сайта www.kinoart.ru Евгений Майзель
Арт-директор Людмила Мишунина
Фоторедактор Елена Плоткина
Корректоры Евгений Аввакумов, Галина Элькина, Татьяна Фирсова
Секретарь редакции Анна Закревская
Дизайн обложки — Евгений Добровинский

•

Адрес редакции: 119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 341
Телефон для справок: (499) 248-28-22. **Факс** (499) 241-08-52
www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru

Сдано в набор 12.12.12. Подл. к печати 26.12.12
Формат бумаги 70 x 100¹/₁₆. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75
Заказ 14111. ПО «Периодика»,
Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает

•

Рукописи, соответствующие тематике журнала, но не принятые к публикации, рецензируются по просьбе авторов

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогам агентства «Роспечать»: СНГ — с. 138, РФ — с. 237, Москва — с. 256. **Индекс** 70402.

Our address:
Arbat street, 35, 119002, Moscow, Russia
Tel. (499) 248-28-22
Fax (499) 241-08-52

www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru

© Журнал «Искусство кино», 2012

5
ЗНАК
ОТЛИЧИЯ

БОЛЬШОЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ КАНАЛ

РОДОМ ИЗ ПЕТЕРБУРГА

ДАРИМ ОТЛИЧНОЕ НАСТРОЕНИЕ

РЕШАЕМ ВАШИ ПРОБЛЕМЫ В ПРЯМОМ ЭФИРЕ

ОПЕРАТИВНО ИНФОРМИРУЕМ

РЕН

ЧЕСТНЫЕ
НОВОСТИ

НОВОСТИ 24

22:30
ИТОГОВЫЙ ВЫПУСК

www.ren-tv.com
Свидетельство о регистрации СМИ
ЭЛ № ФС77-48168 от 30.12.2011 г. Реклама.

24
k/c

ИСКУССТВО
КИНО

НАСТОЯЩЕЕ КИНО

Дорогие друзья!

Никогда не поздно подписаться на единственный в России ежемесячный журнал по искусству. Нас знают потому, что «Искусство кино» — это профессия и досуг, это новости кино и телевидения, статьи о новинках репертуара и интервью с мастерами современной культуры, увлекательные мемуары и сценарии, новейшая отечественная и зарубежная проза.

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402

Электронная версия журнала в Internet по адресу www.kinoart.ru

Тел. (499) 248-2822. Факс (499) 241-0852. E-mail: filmart@yandex.ru 119002, Москва, ул. Арбат, 35

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы З.АБДУЛЛАЕВОЙ, К.РОЖДЕСТВЕНСКОЙ, В.СМИРНОВОЙ, Е.СТИШОВОЙ, К.ТАРХАНОВОЙ, А.ТУЧИНСКОЙ, Н.ЦЫРКУН

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

Телевизионный рейтинг погубит экономику
Патриотизм и правда в документальном кино

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

РИМ-2012
ЕКАТЕРИНБУРГ-2012
«АРТДОКФЕСТ»-2012

В РУБРИКЕ **«КОММЕНТАРИИ»**

ОЛЬГА АНДРЕЕВА
СЕРГЕЙ МЕДВЕДЕВ

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

ПАВЕЛ РУМИНОВ
ВИКТОР КОСАКОВСКИЙ
АНДРЕАС ДРЕЗЕН

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**

Современное кино Центральной Европы
Нуар. Декадентская чувствительность

В РУБРИКЕ **«ОПЫТ»**

КАТРИЕЛЬ ШХОРИ
ДИСКУССИЯ О МАЛОБЮДЖЕТНОМ КИНО

В РУБРИКЕ **«ПУБЛИКАЦИИ»**

Евгений Голубенко. МАРИКИ
Сергей Параджанов и Тонино Гуэрра

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

Сценарии конкурса «Личное дело»—2012